Beethoven.

Eine Kunst-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,
kaiserlich russischem Staatsrathe.

Dritter Theil. Zweite Abtheilung.

Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben.

Zweiter Theil.

II. Periode op. 21 bis op. 100.

Erste Hälfte op. 21 bis op. 55.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Kritischer Katalog

sämmtlicher Werke

Ludwig van Beethovens

mit Analysen derselben.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiserlich russischem Staatsrathe.

Zweiter Theil.

II. Periode op. 21 bis op. 100.

Erste Hälfte op. 21 bis op. 55.

Plus semper intelligitur quam pingitur,
et cum ars summa sit, tamen ingenium
ultra artem est.

Hamburg.

Hoffmann & Campe.

1860.

Erste Abtheilung.

Werke mit Opus-Zahlen.

II. Periode.

Opus 21 bis Opus 100.

II. Periode.

Op. 21 bis op. 100.

Symphonie (1. C Dur) für 2 V. A. Baß (Violoncello geht mit dem Baß) 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Pauke. Leipzig (Peters). Partitur (Simrock). Dem Sohn des Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia (vergleiche op. 20) Baron van Swieten gewidmet (siehe Bd. 1, S. 13 wo mit Schindler der Sohn mit dem Vater verwechselt worden). Op. 21.

Arrangements.

Als Octett von Ebers, für Quintett und Quartett bei Simrock.

Für Pianoforte und Violine von Arnold.

Für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello von J. N. Hummel.

Für Pianoforte vierhändig von Zulehner, von Czerny.

Für Pianoforte zweihändig von J. N. Hummel, Winkler, Kalkbrenner, Gelinek; für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Schmidt.

Historische Kritik.

A. M. Z. 1805, S. 321. Wurde ernsthaft und warnend bezeichnet, als ein aus Bizarrerie bis zur Karrikatur hinaufgetriebener Haydn (!).

A. M. Z. 1828, S. 488 (Rochlitz). Als Beethoven die Trios op. 1 herausgab und bald darauf die 1. Symphonie, da behandelte sie ein Rezensent als konfuse Explosionen dreisten Uebermuthes eines jungen Mannes von Talent und der Rezensent war ein tüchtiger Musiker, wohlbewandert und mauerfest sitzend in seiner Zeit und ihrer Theorie.

Gerber (Tonkünstlerlexikon). Wahrscheinlich (!) Beethovens gefälligste und populärste Symphonie.

Weber (Carl Maria, ges. Schriften). Eine herrliche Kunstschöpfung, alle Instrumente sind trefflich benutzt; ein ungemeiner Reichthum schöner Ideen ist darin prächtig und anmuthig entfaltet und doch (!) herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht (der geniale Komponist des Freischützen, der vielleicht noch an seiner Sylvana arbeitete, als er dies schrieb, hätte sich fragen sollen, in welchem Werke seines großen Zeitgenossen Zusammenhang, Ordnung und Licht vermißt werde ?).

Ansicht.

Wir können eine neue Rubrik in unserem Inventarium des großen Beethovenschen Geistesvermächtnisses nicht besser als mit dem Begriff der Symphonie eröffnen, den, wie er seit Beethoven der Welt vorliegt, diese auch nur ihm verdankt. Die Symphonie ist das Gebiet auf dem Beethoven eine Geistesmacht erreichte, wie sie den menschlichen Errungenschaften auf anderen Gebieten, darin voraus eilend, ideale Zustände schuf, deren Berechtigung und Realität im Geiste, in dem Begriff von Schönheit und Wahrheit überhaupt zu suchen ist.

Die wenig beneidenswerthe Fähigkeit nach den Regeln musikalischer Technik, eine Zahl von Instrumentalsätzen in einem gegebenen Verhältniß unter einander zu einem Ganzen zu gestalten, ist das symphonistische A B C. Nicht der todtgeborene Formalismus einer ersten raschen Bewegung, einer diese ablösenden langsamen, eines Scherzos oder einer Menuett als Trümmer der Tanzmusik (eines geringeren Organismus in einem höheren) einer raschen Bewegung zum Schluß (finale), nicht diese Rahmen treffen den Begriff der Symphonie wie ihn Beethoven als einen weltumfassenden, repräsentirt.

Seine Symphonien bauen an dem Gebäude menschlicher Errungenschaften im Idealen, wie die Jahrhunderte der politischen Geschichte, an den Geschicken der Menschheit im Realen.

Nur wo die durch die Symphonie zur Anschauung kommenden Ideen sich über das Niveau der in der bürgerlichen Gesellschaft kursirenden stellen, oder denselben, zum Wenig-

sten, ebenbürtig sind, nur da liegt überhaupt der Begriff der Symphonie vor; in allen anderen Fällen, ein bloß diesen Namen tragendes Instrumentalwerk, für das sich zwar konventionelle Standpunkte aufstellen lassen, das mit dem Kern der Sache aber nichts zu thun hat.

Die Symphonie Beethovens ist der Sieg des Orchesters über die Welt, der Sieg des Idealen über das Reale.

Das hat es zu bedeuten wo immer so viele verschiedene Instrumentisten sich vereinen, wie sie eine Symphonie fordert; das will es sagen, wo ein Orchester seine vielgestalteten Instrumente herauslangt; von dem eleganten Violinkasten des Vorspielers bis zu den Holzkegeln, welche das Blech bergen, — denn man kann sich wohl denken, daß so viele Menschen zusammenkommen um dem Triumph einer Idee zu dienen, nicht auch um ein Musikstück auszuführen, das nur das ist. —

Alles in Einem (in der Symphonie) sein — ist der Grundgedanke der Beethovenschen Symphonie.

Wo nicht jeder Zoll ein Symphonist, ist auch keine Symphonie da.

An Beethoven ist jeder Zoll ein Symphonist und dieser Symphonist der höchst stehende den die Welt kennt.

In symphonistischer Polyphonie umarmt Beethoven die Sonate, herzt er an der Brust seines unendlichen Begriffs, das Quartett.

Die dem Symphoniestyl verwandte Ouvertüre ist der erste Buchstabe der Symphonie, dieses höchsten Organismus instru-

mentaler Dichtung, schon weil die Ouvertüre nicht das Verhältniß mehrer Sätze zu einander vermittelt, und zwar ein Ganzes, aber kein Komplexes ist, das noch in den Theilen das Ganze, die Symphonie zu sein hat*).

Deshalb kann sehr wohl der durch Beethoven ganz eigentlich erst geschaffene Begriff Abstufungen haben. In Beethoven selbst werden wir die Symphonie von dem Endlichen (der

---

*) Der in St. Petersburg in russischer Sprache erscheinende Bote für Musik und Theater (1856 Nr. 36) bringt bei Gelegenheit einer Anzeige der neuesten Symphonien folgende Ansichten von Séroff.

„Drei neue Symphonien auf einmal! und an wie vielen mag das musikalisch so fruchtbare Deutschland schreiben. Der Symphoniestyl blüht also? Keineswegs. Seit Beethoven hat noch Niemand (etwa mit der einzigen Ausnahme von Robert Schumann) eine Symphonie im eigentlichen Symphoniestyl geschrieben, der Beethoven an die letzten Grenzen geführt hat. Ohne hier auf die Beweise einzugehen, daß selbst Mendelssohn und Spohr, trotz aller musikalischen Reichthümer, keine Symphonie, der Beethovenschen Bedeutung des Wortes nach, geschrieben haben, bemerke ich nur, daß der wahre symphonistische Geist den höchsten Flug des musikalischen Gedankens erfordert; melodische, harmonische, instrumentale Kombinationen noch keine Symphonie ausmachen, wenn der Komponist nicht ein geborner Symphonist ist. Spohr ist ein mit Recht berühmter Name der musikalischen Welt. In jedem seiner Werke ist der tiefe Meister zu erkennen, der alle Mittel der Kunst beherrscht, dennoch ist Spohr, seiner innersten Natur nach, weder Opern-Komponist noch Symphonist. In seiner letzten Symphonie (G Dur Nr. 8) ist die Arbeit zu schätzen, die Ideen des Werkes sind für den Symphoniestyl nicht gewichtig genug, und gehörten zur Noth in's Quartett, aber nicht in's Orchester. Der Totaleindruck ist trotz vieler Schönheiten im Einzelnen welk und marklos. Ein solcher Eindruck liegt aber den wahren symphonistischen Formen so fern, als die erste beste rhetorische Ode Gottschedscher Zeiten einer Schillerschen lyrischen Eingebung."

traditionellen Form) an das Unendliche (bis an den Geist und seine Fortbewegungen) sich immer gewaltiger entwickeln sehen.

Ein meisterhaft gehandhabtes Orchesterstück ist seine erste Symphonie, eine Symphonie ist sie nicht, ist sie eben so wenig als die mit diesem Namen belegte zahlreiche Instrumentalgruppe von Haydn über Mozart bis Mendelssohn, mit Station bei Weber (C Dur=Symphonie), Spohr und anderen hochstehenden Instrumentalkomponisten, die darum noch keine Symphonisten sind.

Wenden wir das Gesagte auf op. 21 an, so finden wir, daß die erste Beethovensche Symphonie, ein in Haydn=Mozartischer Weise, in Tonfiguren nicht in Gedankenfiguren, geschriebenes Orchesterwerk ist. Nicht in die Instrumentalspeculation Beethovens, gehört die erste Symphonie, nicht in seine Symphonie=Philosophie, in die Instrumental=Rhetorik eines ungewöhnlich begabten jungen Meisters, der sich an Haydn und Mozart hält, weil er noch nicht Zeit gehabt Beethoven zu werden. Das Werk ist keine Mozartspitze, reicht vielmehr, nicht immer und nicht ganz, an die letzten Mozart=Grenzen im Symphoniestyl. In der Natur der Motive nähert es sich den besten Haydnschen Kindern d i e s e r L a u n e. In der bereits in den ersten Buchstaben Beethovenscher Keilschrift für sein Scherzo (3., 7., 9. Symphonie) überwiegend in gleichen Werthen (Vierteln) geschriebenen Menuett, wird op. 21 aber allerdings zur Spitze der Mehrzahl Mozartischer Symphonien.

Was das C Dur Pianofort=Konzert (op. 15) den großen Phantasus=Schilderungen durch Pianoforte und Orchester ist,

die man mit dem Namen von Konzerten in Beethoven belegt (op. 37, op. 58, op. 61, op. 73) — das ist die CDur Symphonie dem großen Instrumentalbegriff gegenüber, den man in Beethoven von der **Sinfonia Eroica** bis zur Chor-Symphonie verfolgt. Ein Verhältniß das durch den Unterschied ausgedrückt wird, welcher zwischen den durch die Technik gebotenen Mitteln und der in dieser wirkenden Dichtung besteht.

Der Begriff der großen Beethovenschen Symphonie (der Symphonie mit doppeltem Boden, siehe Bd. 2, S. 5—8) überragt die 1. Symphonie, das Spiegelbild eines in sich zufriedenen Geisteslebens, die Wiesen Haydn's, die Gelände Mozarts, wie der Kamm der Alpen erste Erhebungen des Bodens.

Man war nicht in den Bergen, wenn man dem lieblichen Züricher See, auf dem malerischen Seewege, nachzog; glückliche Menschen, glückliche Landschaften sah.

Weit ist es von den lichten Wasserspiegeln der Ebenen zu den von den Kolossen der Alpen umstandenen Gletschern, weit von der CDur-Symphonie zu den donnernden Symphonien Beethovens.

In einem Schreiben an den Verleger Hofmeister vom 15. Januar 1801 (Neue Zeitschrift für Musik 1837, Nr. 19) fordert Beethoven für seine erste Symphonie 20 Dukaten Honorar. Dem Styl nach zu urtheilen, entstand das Werk früher als die Quartette op. 18 und das Septett. Es ist in Form und Gehalt weniger von der Tradition emanzipirt, weniger als die Trios op. 9, weniger als die Sonate op. 10, Nr. 3, als der erste Satz in der **Sonate pathétique**.

Die C Dur-Symphonie hat ein Haydn-Mozartisches Schönpflästerchen zur Introduktion, nur mit dem Unterschiede, daß Beethoven mit einem Septimen-Akkorde beginnt, was für jene Zeit, die nur die Tonika in Anfängen kannte, kühn genug war. Denselben Anfang hat die Prometheus-Ouvertüre (siehe op. 43).

Nach diesen 12 Takten Adagio molto ($^4/_4$ C Dur) folgt ein nach Art der alten Musikwelt aufgeputztes Allegro (con brio $^4/_4$ C Dur).

Das Motiv wird in der Tonika im 7. Takt auf der 2. Stufe (D Moll), im 13. auf der Dominante aufgehämmert. Es wird auch gerade nicht viel aus dem Motiv. Es kommt zu keiner Episode im 2. Theil, es bleibt Alles bei einem fließend geschriebenen Satze, in dem viel gesprochen, im Ganzen aber wenig gesagt wird. Die Blasinstrumente müssen wacker mithalten, sie sind fast immer am Wort. Die Trompeten schreien bis in ihre höchste Note hinein (g 47.—11. Takt vor Schluß). Der ganze Satz kommt nicht über die T o n - f i g u r und ihre Folgerungen hinaus, er reicht nirgends an die Gedankenfiguren symphonistischen Denkens.

Aecht Beethovensch ist der Schluß des Allegros, wo das Ohr noch einen Schlag auf c erwartet und eine Pause den Satz endigt. In dem 2. Thema (45. Takt des 1. Theils) kommt Beethoven der Titus-Ouvertüre etwas allzu nahe. Die Verlegung des Themas von einer Länge und zwei Kürzen in die Bässe (69. Takt) ist aber eine Beethovensche Wendung der Sache. Dieses einem Mozartischen Motiv nachgebildete

Thema findet man in der Prometheus=Ouvertüre wieder (siehe op. 43).

Oulibischeff ist auf der Seite des längst überwundenen Standpunktes, welcher einmal die C Dur=Symphonie für die eleganteste und reinste aller Beethovenschen Symphonien hielt (la plus élégante et la plus pure, p. 238, T. 3, biographie de Mozart), weil Beethoven in dieser Symphonie am wenigsten Beethoven war. Nach dieser Ansicht hätte Beethoven am Gescheidsten gethan, nie ein Beethoven zu werden.

Das imitatorisch behandelte, tändelnde Andante (cantabile con moto $^3/_8$ F Dur) stellt man füglich mit dem gleichartigen im C Moll=Quartett op. 18 zusammen (Andante $^3/_8$ C Dur). Zu dem angekündigten cantabile kommt es gar nicht.

Die Menuett hoben wir als eine emanzipirtere Form hervor. Im Trio wechselt der Chor der Bläser mit raschen Achtelströmungen auf den Geigen, in der Art des Scherzo=Trios im F Dur=Quartett op. 18, aber nicht ganz in der Originalität des Quartetts. Keine geringe Neuerung ist, daß Beethoven in dem 3. und 4. Takt vor Schluß des 2. Theils des Trios die Betonung auf den schlechten Taktheil verlegt und damit den $^3/_4$ Takt im $^2/_4$ auftreten läßt.

Das Finale mit seinem Ansatze von 5 Takten Adagio, in denen sich die 1. Violine, so zu sagen, noch einmal die Schuhe abstäubt, ist ein Haydn'sches Sonntagstänzchen, nicht in horazischer Derbheit (nunc pede libero pulsanda tellus), wie sie in dem Scherzo=Trio der Pastoralsymphonie auftritt,

sondern in den für einen Satz von 297 Takten etwas engen Schuhen (2/4 Takt) mit Schnallen Haydn-Mozartischer geselliger Freude im Zöpfchen.

Daß dies **Allegro molto vivace**, wie überhaupt die ganze Symphonie, der leichteren Ausführung halber, geeignet ist, mit vielen Nüançen in Streich- und Blasinstrumenten gespielt zu werden, giebt dem Werk noch keinen höheren Werth.

Originell kehrt Beethoven im 2. Theile (64.—66. Takt) in sein Thema zurück. Vier Takte hindurch (63—66) gruppirt er die Bläser in Terzen, welche stromab führen. Statt deren Ankunft auf g, auf einem Halbschluß, abzuwarten, fängt Beethoven den Strom mit einer Skala, die in das Thema einmündet, noch unterwegs auf und reißt ihn vier Stufen früher in's Thema.

Marx zeichnet den symphonistischen Styl in folgenden Zügen: „Die Form ist in der Regel die der großen Sonate. Die Symphonie besteht, gleich dieser, aus 4 Sätzen. Der erste hat gewöhnlich Sonatenform, der langsame eine der ersten Rondoformen, abgekürzte Sonatenform, Liedform mit Variationen; das Scherzo hat bisweilen erste oder zweite Rondoform, oder blos ausgedehnte Liedform, oder ist fugirt; das Finale hat Sonatenform, eine der großen Rondoformen, oder ist Fuge. In diesen 4 Sätzen wird ein zusammenhängendes Ganze aus dem Seelenleben oder Ideenkreise des Künstlers musikalisch offenbart. Was der Inhalt eines solchen künstlerischen Ganzen sein könne, aus welchen Gründen dieser sich in die genannten 4 Theile auseinandersetze und wie er geistig

sich als ein zusammenhängender und einiger beweise, das hat die höhere Lehre zu ergründen." Bd. 4, S. 412.

Wenden wir dies auf die C Dur-Symphonie an, so finden wir, daß ihr jenes Seelenleben abgeht, daß das Werk, von der späteren Beethoven-Höhe der Form und des symphonistischen Gehalts betrachtet, zwar ein an sich tadelloses Orchesterwerk, aber immer noch keine Symphonie ist.

Untersuchen wir die Stellung des Werks zu den großen Beethovenschen Symphonien und die Stellung dieser unter einander, so finden wir, daß die C Dur-Symphonie nicht als ein Anfang jener zu verstehen ist, weil sie einen anderen Ausgangspunkt hat, einen technischen Standpunkt behauptet, der nicht, wie jene Bilder, auf eine Idee führt, sondern eine technisch gelöste Aufgabe zum Resultat behält.

Dem Geiste nach, der sie belebt, theilen wir die Beethovenschen Symphonien:

1) in traditionelle der Form (1., 2.). Hier stellt sich der technische Apparat, im Allgemeinen, und noch in dem maßgebenden 1. Satz der 2. Symphonie, über die Idee;

2) in eine traditionelle mit unendlich genialer Schwenkung in die Freiheit der Idee (4. Symphonie);

3) in urfreie (3., 5., 6., 7., 8. Symphonie), zu welchen großen Bildern die **Sinfonia Eroica** den Durchbruch bildet. Es sind dies die Zeiten der großen Beethovenschen Gedanken-Freiheit in der Verneinung der Haydn-Mozart'schen Symphonien durch eine großartige, in sich unendlich gegebene Weiterbewegung von Form und Gehalt nach Nothwendigkeiten des Geistes;

4) in eine letzte Symphonie, wo das Instrumental-Geschlecht dem Vokal-Geschlecht vermählt wird, die Symphonie zu einer Erscheinung wird, wie sie noch keine Fortsetzung erlebt hat, als welche Mendelssohn (Symphonie-Cantate), der bedeutendste Kopf in der instrumentalen Nachfolge Beethovens, nicht angesehen werden kann, weil Mendelssohn sich nicht zum Totalbegriff der Symphonie erhoben, denselben nur in einzelnen, für sich geltenden Sätzen zerlegt hat.

Nach den uns erhaltenen Skizzen der 10. Symphonie von Beethoven ist man anzunehmen veranlaßt, daß dieses Riesenwerk noch einmal die große Freiheitsbahn der Form im rein Instrumentalen betreten hätte.

Beschließen wir unsere Ansicht über die C Dur-Symphonie mit einer Stimme aus Paris, mit einer Stimme über dieselbe aus Riga.

Berlioz Voyage musical, T. 1, p. 269. Symphonie en ut majeur. Cette oeuvre, par sa forme, par son style mélodique, par sa sobriété harmonique et par son instrumentation, se distingue tout-à-fait des autres compositions de Beethoven qui lui ont succédé. L'auteur en l'écrivant, est evidemment resté sous l'empire décidées de Mozart qu'il a agrandies quelquefois, et partout ingénieusement imitées. Dans la 1. et la 2. partie (?) seulement, on voit poindre de tems en tems quelques rhythmes dont l'auteur de Don Juan a fait usage, il est vrai, mais fort rarement et d'une façon beaucoup moins saillante. Le premier allégro a pour thème une phrase de six

mesures, qui, sans avoir rien de bien caractérisé en soi, devient ensuite intéressante par l'art avec lequel elle est traitée. Une mélodie épisodique (d. h. der alte Seitensatz auf der Dominante, un second motif, keine Episode) lui succède, d'un style peu distingué; et au moyen d'une demi-cadence, répétée trois ou quatre fois, nous arrivons à un dessin d'instruments à vent en imitations à la quarte, qu'on est d'autant plus étonné de trouver là, qu'il avait été écrit souvent déjà dans plusieurs ouvertures d'opéras français. L'Andante contient un accompagnement de timballes piano, qui parait aujourd'hui quelque chose de fort ordinaire, mais où il faut reconnaître cependent le prélude des effets saisissants que Beethoven a produits plus tard, à l'aide de cet instrument, peu ou mal employé en général par ses prédécesseurs. Ce morceau est plein de charme, le thème en est grâcieux et se prête bien aux dévéloppements fugués au moyen desquels l'auteur a su en tirer un parti si ingénieux et si piquant. Mais il n'y a là, de même que dans le reste de la Symphonie, rien de vraiment neuf, musicalement parlant; et l'idée poétique, si grande et si riche dans la plupart des oeuvres qui ont suivi celle-ci, y manque tout-à-fait. C'est de la musique admirablement faite, claire, vive, mais peu accentuée, froide, et quelquefois mesquine, comme dans le rondo final, par exemple, véritable enfantillage musical; en un mot, ce n'est pas là Beethoven.

Rigasche Zeitung vom 17. Februar 1856. Die C Dur-Symphonie trägt das Meistersiegel Beethovens, indeß könnte die Hälfte derselben ebenso gut von Haydn oder Mozart sein. Der Meister giebt hier erst die Pfänder dafür, der spätere Beethoven zu werden, ist es aber noch nicht. Die Symphonie ist, wenn sie den vollen in ihr liegenden Effekt machen soll, in der Ausführung ebenso schwierig, wie die zweite und wenig leichter als die C Moll-Symphonie (?), welche beide ein ungleich höheres Resultat gewähren.

Ungenannter: Beethovens Symphonie nach ihrem idealen Gehalt. Dresden. 33 Seiten ohne Jahreszahl.

S. 6. Haydn ist bekanntlich der Begründer der Symphonie, die sich bei ihm aus der Klaviersonate entwickelte und kann man seine Symphonien recht wohl Sonaten (keine Beethovenschen!) für Orchester nennen. Den Inhalt anlangend, so ist derselbe ein durchaus einfacher, nicht wesentlich spezifisch verschieden von dem der Sonate (Haydnschen wohl bemerkt), der Horizont gegenüber der unendlichen Perspektive in Beethoven noch begrenzt. Es ist hier der Unterschied zu erkennen, wie er sich in dem Gesichtskreise des Kindes (?) und des Mannes zeigt. Die sorglose Heiterkeit des Kindes, die neckische Freude, der schalkhafte, schelmische Sinn desselben kommt in diesem Tonwerke zum Ausdruck, nicht der tiefe Ernst des männlichen Lebens, nicht die stolze selbstbewußte Freude des Mannes. Wo Haydn über jene kindliche Sphäre hinausgeht, wo das Kind die Rolle des Jünglings und Mannes spielen will, erscheint seine Schranke. Wir ver-

missen in dem Haydnschen Orchester die lebensvolle Charakteristik der einzelnen Instrumente, es ist blos die Abwechselung des sinnlichen Reizes und der Klangfarbe der Instrumente, welche ihr gesondertes Auftreten bedingt. Daher entfaltet sich noch nicht das dramatische Seelenleben Beethovens, es waltet reine Lyrik vor.

Auch bei Mozart ist die Symphonie noch durchaus lyrisch. Im Uebrigen unterscheidet sich Mozart aber allerdings von Haydn. Die Form ist größer, erweiterter, obschon im Wesentlichen die Haydn'sche Form, im Gegensatze zur freien Form Beethovens. Dem Inhalte nach unterscheidet sich Mozart von seinem Vorgänger durch größere Bedeutsamkeit und Tiefe. Die Welt der Instrumente ist in den Mozart'schen Symphonien eine reichere, durchgeistigtere. Wohl vermissen wir noch die Beethoven'sche Individualisirung, aber ebenso wenig finden wir das bedeutungslose (?) kindliche Spiel Haydn's. Das einzelne Instrument nähert sich bei dem gesangsfrohen und gesangsreichen Mozart dem Ausdruck der menschlichen Stimmen, es wird beseelt. Der Messias konnte erscheinen, der mit neuem Inhalte zugleich eine neue Form erschuf. Dieser Messias war aber Beethoven. Nicht aber schon in den beiden (?) ersten Symphonien zeigt sich dieser messianische Charakter.

Die 1. Symphonie athmet noch ganz (?) Haydn'schen Geist, sie zeichnet sich durch eine gewisse Kindlichkeit der Empfindung aus, sorg- und harmlose Heiterkeit (?) durchweht das Ganze, es waltet in dem Werke ein rein lyrisches Ausströmen des Gefühls, noch schlummern die Kräfte, welche in

den vollendeten (?) Symphonien thätig sind, noch ist keine Ahnung der späteren Größe erwacht. Wie hätte auch Beethoven, als er dies Werk schrieb, ahnen können, daß er nicht in allzuferner Zeit die **Eroica** und endlich die 9. Symphonie dichten würde! — Wir haben in der ersten Symphonie noch durchweg die Haydn'sche Form, wie sich dies namentlich im 2. und 4. Satze zeigt. Auch die Instrumentation erfreut sich noch nicht des bedeutsamen individuellen Lebens der vollkommenen (?) Beethoven'schen Schöpfungen, es liegt noch keine prägnante Charakteristik in den Instrumenten ausgeprägt, es ist Alles noch zu farblos. Das bringt aber eben der Inhalt des Werkes mit sich, die ganze künstlerische Entwickelungsstufe, auf der es steht. Das Kind (?) kann noch nicht die individuelle Eigenthümlichkeit des Mannes zeigen. Doch auch in diesem Werke (endlich!) kündet sich schon die kühne Originalität des Meisters vernehmlich genug an (ja gewiß!) und merkwürdiger Weise gleich im Beginn. Der 2. Akkord ist eine Dissonanz. Bedeutungsvolles (!) Zeichen des Genius, der ein schmerzdurchwühlter (!) genannt worden, dessen wahres Wesen aber nicht der Schmerz, zwar auch dieser, aber nicht nur dieser, sondern die Freude, aber nicht nur diese hinwiederum (!) ohne den Schmerz, *sondern jene* Freude, welche sich aus dem Schmerze gebiert, die *erfüllte* höchste Freude, die errungene Freude. So löst sich denn auch jene Dissonanz sofort in reine Consonanz auf. Und so ist auch der ideale organische (!?) Zusammenhang der kindlichen C Dur-Symphonie mit ihren späteren Schwestern, zuhöchst mit ihrer

letzten Schwester, der neunten Symphonie, gefunden*); so steht sie nicht mehr einsam und verlassen in der Beethoven'schen Welt da, sie reicht ihren Geschwistern freundlich die Hand.

* * *

Große Sonate für Pianoforte, B Dur, 11. Solosonate, Op. 22. dem Grafen Browne, Brigadier in Kaiserlich Russischen Diensten, gewidmet. Erschienen im Jahre 1802. Peters (Leipzig) bis jetzt 9 Auflagen. In einem Briefe an den Verleger Hofmeister in Leipzig vom 15. Januar 1801 fordert Beethoven für die Sonate 20 Dukaten Honorar und sagt dabei: diese Sonate hat sich gewaschen. Wundern werden Sie sich vielleicht, daß ich hier keinen Unterschied mache zwischen Sonate, Septett und Symphonie (für welche Beethoven auch 20 Dukaten gefordert, siehe op. 20 und 21). Weil ich finde, daß ein Septett oder eine Symphonie nicht so viel Absatz findet,

*) Ja! wenn das so leicht wäre!! Da würde ja kein Mensch ein Wort über Beethoven verlieren! Dreißig Jahre sinnt und brütet man, unter den glücklichsten Verhältnissen, über den idealen Gehalt der Beethovenschen Symphonien, den diese Broschüre nur auf dem Titel kennt, und dieses Jahrhundert wird vergehen und das Brüten Aller, die mit Opfern jeder Art dieses große Geschäft übernahmen, wird dem idealen Gehalt der unsterblichen Dichtungen zwar näher gekommen, denselben aber lange nicht blos gelegt haben. Wir exzerpiren die Broschüre, weil sie das Neueste über den unermeßlichen Gegenstand ist und man durch sie am Besten von einer oberflächlichen Manier denselben zu behandeln, einiges Wahre und Treffende auch für den unkritischen Geist und das Grundfalsche der Hauptansichten, entschädigt.

als eine Sonate; deswegen thue ich das, obschon eine Symphonie unstreitig mehr gelten soll. Nun wäre, fährt Beethoven fort, das saure Geschäft vollendet. Ich nenne das so, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt sein könnte. Es sollte ein Magazin der Kunst existiren, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte. (Neue Zeitschrift für Musik 1837, Nr. 19, Schindler S. 38, Döring in der Holleschen Stereotypausgabe der Sonaten S. 5).

Vierhändig (Cranz in Hamburg, **Collection de compositions célèbres arrangées pour le P. à 4 m., musique de L. van Beethoven. 5e cahier**).

Der Graf Browne war der Sohn des General-Gouverneurs von Livland dieses Namens. Die Familie, irländischer Abkunft, machte Reisen nach Wien, wo die Gräfin Browne, geb. Vietinghof, eine besonders schöne Erscheinung, starb. Ihr Mann, der Brigadier, war im Jahr 1802 Eigenthümer vom Schloß Swilten in Livland. Vergleiche das in Dorpat erscheinende Blatt „Das Inland" 1851, Nr. 34 und die der Gräfin Browne gewidmeten Variazionen Nr. 10a, zweite Abtheilung des Katalogs.

Vergleiche op. 23, op. 31, Nr. 2, op. 45 für Beziehungen Beethovens zur Familie Browne.

Wenn Sonata mit suonare zusammenhängt, so macht op. 22 der Etymologie alle Ehre. Man höre nur den üppigen Lärm den der 16. und die folgenden Takte vorführen wo c im Basse ist, wie in der Paralellstelle des 2. Theiles des 1. Satzes, f.

Diese Sonate tönt vor Allem, suona, und ist in diesem Sinne eine Pracht- und Glanzsonate, die erste von den bisherigen 10 Solosonaten die einen Klavierapparat entwickelt, der als solcher Geltung hat und sich, abgesehen von Form und Gehalt, über das Haydn-Mozartische Klavier stellt.

Nicht der Styl im ersten maasgebenden Satze, ist edler, denn da hätten erste Sätze wie man ihnen in den Sonaten op. 13, op. 10, Nr. 1, Nr. 3 begegnet, ein Wort mitzusprechen, die Klavierausstattung ist reicher, weshalb op. 22, die zweite Sonate von den 11 ersten ist, welcher Beethoven das Prädikat Große beilegt. Die erste Große Sonate ist die in ihrem Klavierapparat vor den drei ersten ausgezeichnete, vierte (op. 7).

Das breit angelegte Allegro con brio (B Dur $^4/_4$ 197 Takte) beginnt mit einem Auftakte, eine Sechzehntheilfigur, die vom b unter der Linie im Violinschlüssel, bis zum b über derselben, durch zwei Oktaven hinaufgeschnellt sein will. Diese Gruppe birgt ein Viertel, das von Stufe zu Stufe, aus der Tiefe mit hinaufrückt und wohl vom Spieler und Zuhörer unterschieden werden muß. Das ist aber für Ersteren nicht leicht, denn die Sechzehntheile verschlucken die Viertel. Wer aus dem Arm spielt, wird diesen Aufgang nicht herausbringen wie er hinaufzusteigen hat, in die Höhe des Beethovenschen Gedankens, aus welcher der Meister seinen Stern vom hohen C niedersenkt. Dem Melodiestrom, der sich vom C (4. Takt) ergießt, treten rollende Begleitungswogen entgegen. Die Art wie hier mit Sechzehntheilen gegen Achtel begleitet

wird, ist mit einer ähnlichen, aber nicht so effektreichen Stelle identisch (Doppelsonate für Pianoforte und Violoncello op. 5 F Dur, 1. Satz, 30. Takt).

Die Sonate op. 22 erfreute sich von jeher der Gunst der Pianisten, welche dieselbe glatt wegspielen konnten ohne über unebene Stellen zu stolpern für die sich die geeigneten Finger bei Beethoven gerade nicht von selbst auf die Tasten setzen. Sie brauchten nicht erst viel nachzudenken, eine Beschäftigung, die Klavierspielern selten lieb ist. Hierzu kam, daß die Sonate in ihrem Klavierflusse wenig an ein Orchester erinnerte, eine Erinnerung, die Klavierspielern, die nur das sind, eben so wenig Vergnügen macht. Die Folgen waren, daß in keiner Beethovenschen Sonate so viele Finger gewühlt haben, wie in dieser, trotz einiger Sprünge (48. Takt) die immer etwas klavierroh herauskommen werden. Nichts verhinderte sogar die h. Pianisten, den Mittelsatz, vom 24. Takt des 2. Theils des 1. Satzes bis zum Wiedereintritt des waghalsigen Motivs *), für eine Klavierheldenthat ihres Patrons, für ein Hummelsches Elaborat zu nehmen, bei dem (was sich Beethoven später gern erspart) der nur wenig sagende, gut vierstimmige Satz im Baß, mit auf einander terrassirten Pau-

*) Das Motiv ist ganz das Motiv der ersten Solosonate op. 2. Die in den charakteristischen Noten die Tonika von F Moll erstürmenden Viertel in op. 2 (c Auftakt, f, as, c, f, as Oktave) sind in op. 22 d Auftakt, f, b, d, f, b Oktave. Der fortgeschrittene Meister hüllt nur diese Stifte in eine effektvolle Figur, welche seine Viertel umgiebt, wie die Schale den Kern.

sen bezeichnet wird, über denen die Figuration in den Sechzehntheilen der Oberstimmen, als nicht zur Rechnung gehörend, schwebt.

In die Tasten des Klaviers gesteckte dürre Spindeln wären nicht langweiliger wie diese mit voraussichtlichen Sechzehntheilgruppen besteckten, vierstimmigen Fortschreitungen im Baß, die nicht aufhören wollen, (deren jeder man es ansieht, wie sie nur da ist um, nach so und so viel Etappen, den Mittelsatz in das Motiv ausmünden zu lassen.

Wäre Beethoven auf diesem Wege geblieben, er hätte sich zu einem Hummel herabgestimmt.

Ihn riß die Symphonie nach o b e n. Sein Weilen in solchen Gewässern war nicht lange. So ist denn der 1. Satz auch nur kurz und wir stehen mit Erstaunen im nächsten vor dem Adagio.

Bevor wir zu diesem Monument eintreten, ist zu bemerken, wie der Seitensatz im Allegro (vom 30. Takt an) zwar spezifisch schwer gegen alle bisher leicht geflügelten, Werthe absticht, dieser eiserne Rhythmus von 4 zu 4 Takten (31—34., 35—38. Takt) unisono in allen Stimmen (beiden Händen), mit der einzigen Veränderung wiederholt, daß eine Hand der anderen n a c h s c h l ä g t und die nächste Periode von 4 Takten auf e i n e n Takt gekürzt wird, um in eine Klavierfigur auszulaufen, wie diese Einförmigkeit, sagen wir, dem Fluge des stürmischen Hauptmotivs wenig zu folgen vermag.

Der für den Seitensatz eingegangene Rhythmus werde nur die Gelegenheit ein n e u e s Wort für die nach dem Vorgang

großer Harmoniker (Marx in seiner Kompositionslehre) ziemlich allgemein gewordenen Bezeichnung Seitensatz, in Vorschlag zu bringen.

Die Benennung Seitensatz für das 2. thematische Element einer Tondichtung, kommt der eines Nebensatzes ziemlich gleich. Ein Nebensatz ist minder wichtig wie der Hauptsatz. Dies ist aber nicht der Kern der Sache. Das 2. thematische Element hat dem 1. nicht nothwendig nachzustehen und bei Beethoven nimmt der Seitensatz in der Regel kein geringeres Interesse in Anspruch als der Hauptsatz, schon aus dem Grunde, weil sich bei Beethoven der Seitensatz auf das Innigste mit dem Hauptsatze verknüpft, von der Bedeutung desselben im Geiste, gar nicht getrennt werden kann. Der Seitensatz ist, so zu sagen, die Anwendung des Hauptsatzes in usum delphini, die Nutzanwendung für das Publikum, der für das Leben der Menschen nach Causalzusammenhang vermittelte Hauptsatz. Das Thematische steigert sich zu einem entschiedener Melodischen, geht damit eine direktere Beziehung für den Menschen ein, dem das Melodische näher steht als das Thematische. Diese Beziehungen im Gegenmotive werden erst recht prägnant, wo das Gegenmotiv in Dur, das Motiv in Moll auftritt. Man denke an das Allegretto in der A Dur-Symphonie, an den luftigen Gesang in Es Dur im 1. Satz der C Moll Symphonie.

Wo, wie bei Beethoven, Haupt- und Seitensatz gleichen Werth haben, wird es wohlgethan sein, diesem gleichen Werth in der Bezeichnung Rechnung zu tragen. Wir glauben somit der Bedeutung des Seitensatzes näher zu kommen, wenn

wir den Hauptsatz — das Motiv (schon weil Motiv Ursache bedeutet) den Seitensatz — das Gegenmotiv nennen. Ist doch das zweite Motiv gegen das erste abgewogen; kontrastirt es doch gerade gegen dasselbe, nach der Seite einer größeren melodischen Entwicklung. Das für beide Elemente in unserer Bezeichnung durchgehende Wort Motiv, kennzeichnet deren Ebenbürtigkeit, läßt sie nicht mehr nach dem leicht mißverstandenen Unterschiede von Haupt- und Seitensatz auseinanderfallen.

Wie in der Rhetorik der Gegensatz sich zum Satze verhält, in welchem Dualismus der Satz erst seine eigentliche Bedeutung findet; so verhält sich der Seitensatz zum Hauptsatze oder, wie wir sagen wollen, das Gegenmotiv zum Motiv. Denn der Ausdruck Gegenmotiv scheint uns sachgemäßer.

Bei der schulgerechten Sonate op. 22, wird am Platze sein, für den Leser, welcher etwa noch nicht genug klavierabgewöhnt wäre um in Klavierwerken der Meister etwas Anderes und Höheres als ein Fingerwerk zu erblicken, ein Wort von der Architektonik der Sonate überhaupt zu sagen.

Das Skelett der ungekürzten (großen) Sonate, worunter zunächst der erste Satz in der Sonate verstanden wird, eine Form, welche, wohl bemerkt, noch für Symphonie und Quartett gilt, zeigt folgende Gliederungen:

a. Das in der Tonart des Stückes auftretende Motiv (Hauptsatz, Thema in der Tonika, die Ausnahme der Verlegung des Anfangs in eine fremde Tonart, ist selten und entkräftigt nicht die Regel, bestärkt diese vielmehr).

b. Das in der Dominante der gewählten Tonart (Tonika) auftretende Gegenmotiv (Seitensatz, 2. Thema) das schon darum konsequent den 1. Theil des 1. Satzes abschließt, weil die Wiederholung des 1. Theils (Reprise), auf die Tonika d. h. auf das in der Haupttonart anfänglich entfaltete Motiv, wie in eine Auflösung zurückführt.

c. Der 2. Theil des 1. Satzes rupft hierauf dem Motiv (Hauptsatz) einige Federn aus und baut sich damit das von der Technik verehrte Nest des Mittelsatzes, d. h. einen Satztheil, der zwischen dem Gegenmotiv und dem Wiedereintritt des Motivs, zu stehen kommt, und wegen dieser Stellung in Mitten beider, der Mittelsatz genannt wird. Der Charakter des Mittelsatzes besteht im Allgemeinen darin, daß sich das harmonische Element über das melodische stellt. Der Mittelsatz ist die Verdauung des Motivs durch den technisch-musikalischen Magen. Ist dieses Geschäft des musikalischen Organismus abgethan; so erscheint das Motiv zum zweiten, durch die Statt gehabte Reprise des 1. Theils, eigentlich zum dritten Male, einfach wiederholt, oder, in höherer Potenz durch reichere harmonische Verwerthung, was an der Reihenfolge in der Satzbildung nichts ändert.

d. Auf den Wiedereintritt des Motivs folgt der Wiedereintritt des Gegenmotivs in der Haupttonart (Tonika) eine konsequent symmetrische Folge der Darstellung des Gegenmotivs auf der Dominante im 1. Theil.

e. Ein Anhang in der Haupttonart ist der Schluß.

Zu diesen Allem kommen Gänge, Verbindungen, wie zu einem Skelett, Muskeln, Ganglien, Nerven.

Auf diese Knochenlehre des Satzes hauchte eines Tages der Genius und die Knochen legten sich anders zu und übereinander. Das dem Immateriellen, dem Geiste in der Erfindung, widerstrebende, wenn gleich in sich symmetrische Fachwerk, mußte sich unter Beethovens Händen zuerst dahin bequemen, dem Gegenmotiv einen freieren Spielraum zu eröffnen. Nicht auf der Dominante der für den Satz eingegangenen Tonart, auf der Terz (obere oder untere) des Grundtons der Haupttonart, bringt Beethoven das Gegenmotiv, wo die innere Natur seiner Vorstellungen ihn dafür bestimmt.

Hiebei blieb er nicht stehen. Er erfand nicht nur die Episode, d. h. ein von Motiv und Gegenmotiv gleich unabhängiges, drittes thematisches Element, er wollte auch den Mittelsatz frei wissen, indem er denselben sich nicht mehr nothwendig aus dem Motiv konstruirte. Wir werden beobachten, wie Beethoven, insbesondere gegen Ende der zweiten, und in der dritten Periode, die schulheilige Erde des Mittelsatzes umpflügte. Ein Beispiel hiervon ist die Sonate für Pianoforte und Violine in G Dur op. 96, wo durch Wiederaufnahme eines melodischen (thematischen) Anhanges des 1. Theils des 1. Satzes, der Mittelsatz sich bildet.

Mit welchem guten Recht Beethoven für das Gegenmotiv, auf die Terz statt der Dominante kam, welche letztere in einem natürlich gegebenen Verhältnisse zu der Haupttonart stand; welche Stellung diese Terz zur Tonika ein-

nimmt, das mögen die Harmoniker entscheiden. Der Genius hat es gethan und die Welt ist nicht untergegangen, hat sich vielmehr zusehends dabei verjüngt.

Bleiben wir einen Augenblick bei dem ersten Beispiele stehen, wo eine solche Terzmodulation auftritt. Dies Beispiel ist das Quintett für Bogeninstrumente in C Dur op. 29, in dessen erstem Satze das Gegenmotiv in A Dur nicht in G Dur erscheint (41 Takt). G Dur mochte Beethoven zu schaal sein; ohne Weiteres verlegt er sein Gegenmotiv nach A Dur, schließt den 1. Theil in A Moll und wiederholt das Gegenmotiv im 2. Theil, in C Dur (125. Takt) als ob dasselbe im 1. Theile auf der Dominante erschienen wäre. Das 2. Beispiel ist die interessante Solosonate in G Dur op. 31 in deren erstem Satze das Gegenmotiv in H Dur an Stelle der Dominante (D Dur) auftritt.

Diesen neuen Lebensabschnitt in den harmonischen Grundverhältnissen, den Haydn und Mozart als eine revolutionäre Neuerung verstanden hätten, den Beethoven aus inneren Gründen, nicht aus Uebermuth, nicht aus blinder Neuerungssucht herbeiführte, werden wir, wo er vorliegt, bezeichnen.

Der Werth der musikalischen Erfindung liegt freilich höher als in solchen Dingen. In den Künsten sind aber auch Aeußerlichkeiten nicht ohne Rückwirkung auf den Kern.

Nahe verwandt mit der von Beethoven für sein Gegenmotiv gebrauchten Terzmodulation, ist die Erscheinung, daß er noch da zur Terz (kleine oder große, untere oder obere) und zwar ohne Ausnahme zur Terz, keine andere Stufe greift,

wo ein zweiter Satz (Andante) bei ihm nicht in naher oder nächster tonalen Verwandschaft zum voraufgehenden steht. Séroff, von dessen ernstem Streben und tiefer Beethoven-Auffassung sehr viel zu erwarten steht, äußerte uns, Beethoven schließe zuweilen einen ersten Satz auf dem bloßen Grundtone der Tonika (F Moll Quartett op. 95, Pianofort-Konzert in C Moll op. 37), weil er damit freier werde eine entferntere Tonart für den 2. Satz zu wählen (im F Moll Quartett ist der 2. Satz in D Dur, im C Moll Pianofort-Konzert in E Dur). Der die ersten Sätze dieser Werke abschließende Grundton der Tonika, könne, meint Séroff, als Einzelton, der schwingenden Saite assimilirt werden, auf der die Terz als Aliquottheil erscheine, mithin a gegen f im F Moll Quartett (und a ist Dominante von d) e gegen c im C Moll Pianofort-Konzert, gegeben sei. Weitere Beispiele sind: die Es Dur Sonate für Pianoforte und Violine op. 12 — Adagio C Dur (c untere Terz von es) die Es Dur Sonate op. 7 — Adagio C Dur, Es Dur Pianofort-Konzert — Largo H Dur (h enharmonisch ces, untere Terz von es) G Dur-Trio op. 1 Largo E Dur (e untere Terz von g) C Dur-Sonate op. 2 Adagio E Dur (e obere Terz von c) G Dur-Trio op. 9 Adagio E Dur (e untere Terz von g) C Dur Pianofort-Konzert op. 15 Adagio As Dur (as untere Terz von c) Tripel-Konzert in C Dur für Pianoforte, Violine und Violencello mit Orchester op. 56 Largo As Dur, D Dur-Quartett op. 18 Andante B Dur (b untere Terz von d) G Dur-Sonate für Pianoforte und Violine op. 31 Tempo

di Menuetto ma molto moderato Es Dur (es untere Terz von g) Es Dur-Trio op. 70 Allegretto C Dur (es obere Terz von c) G Dur-Sonate für Pianoforte und Violine op. 96 Adagio Es Dur, B Dur-Trio op. 97 Andante D Dur (d obere Terz von b) Sonate in A Dur op. 101 2. Satz F Dur (f untere Terz von a) Sonate in B Dur op. 106 Adagio Fis Moll (fis enharmonisch ges, untere Terz von b). Es ist immer die Terz, obere oder untere, kleine oder große. Eine Erscheinung, wie sie als ein in Beethoven durchgehendes Gesetz, das für ihn einen organischen Zusammenhang hatte, eine Entdeckung Séroffs ausmacht, der dieselbe in einer Monographie über die letzten Beethovenschen Quartette näher aussprechen wird.

Mit der Terzmodulation statt der Dominantenmodulation in Exposition von Gegenmotiven, hat es eine andere Bewandniß als mit dem Verhältniß der Tonalität eines Satzes zu der Tonalität eines nächst folgenden. Gewiß darf man sich aber die Verwandtschaft der Terz mit dem Grundton der Tonika, zum wenigsten der oberen Terz, für beide Verhältnisse, als in der schwingenden Saite gegeben denken. Daß Beethoven dasselbe Gesetz in beiden Verhältnissen erkannt, geht daraus hervor, daß er überhaupt mit einer gewissen Vorliebe nach der Terz (vom Grundton seiner Haupttonart) modulirt. Der 2. Theil des 1. Satzes der Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 5 in F Dur, hebt in A Dur an (a obere Terze von f); von G Dur geht Beethoven gern nach E Dur, Rondo in G Dur op. 129 (im Manuskript aus dem

Nachlasse unter dem Titel: Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice), Rondo in G Dur op. 51. In der Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor op. 80, welche in C steht (C Moll, C Dur), ist das **Adagio ma non troppo** $^6/_8$ in A Dur, die auf das Adagio folgende **Marcia assai vivace** in F Dur (**a** untere Terze von **c**, **f** untere Terze von **a**). Man könnte diese Beispiele vermehren, hier und im voraus nur die Andeutung, daß das Scherzo der Pastoralsymphonie mit dem 8. Takt, von F Dur nach D Dur modulirt, die Adelaide Des und Ges Dur hervorzieht (40. bis 56. Takt). Das Gesetz geht durch das ganze Haus. Ein Hauptbeispiel für die Terzmodulation giebt das Adagio der Sonate **op.** 106 ab, welches reine Sonatenform in langsamer Bewegung hat. Das Motiv steht in Fis Moll, das Gegenmotiv in D Dur, nicht auf der Parallele (a). Es erscheint später dennoch in Fis Dur. In der für die 3. Periode maßgebenden Chor-Symphonie verlegt Beethoven im 1. Satz (D Moll) das Gegenmotiv nach B Dur, nicht nach F Dur (**b** untere Terz von **d**). Hier liegt der Anfang der neuen Zeit, hier der Bruch mit der alten Musikwelt. In **op.** 22 ist nun von allen diesen Dingen noch nichts zu sehen, ist Alles unter der Scheere der traditionellen Symmetrie gehalten. Von den in Beethoven ausnahmsweise erscheinenden Sonaten, die keine Orchesterskizzen sind, haben wir **op.** 22 gewählt, um auf die Reformen, denen wir in den Sonaten der 2. und 3. Periode entgegengehen, vorzubereiten. Dem Leser, welcher der Haydn-Mozartischen Symmetrie im Satzbau

anhängt, und ihr noch gern in Beethoven begegnet, mag die Sonate op. 22 darum nur noch schöner erscheinen; dem Leser, der die alten Aecker gern umgepflügt sieht, mag op. 22 eine für die Beurtheilung der späteren Erscheinungen geeignete Station abgeben.

Der in der Erfindung hervorragende Satz in op. 22 ist das Adagio (**con molto espressione** $^9/_8$ Es Dur 77 Takte).

„Sehnsucht“ bezeichnet das von dem herrlichen Stück ausströmende Gefühl, eine Sehnsucht, wie sie der Mensch nach der unsichtbaren Welt empfindet, die er ahnt; wie sie die höchste Sehnsucht ausmacht. Den breiten Verhältnissen, dem immer wieder aus sich erwachsenden Ideenreichthum nach, gehört das Adagio ganz in den 2. Styl des Meisters. Die Sonate sei uns somit in ihrer Totalität die äußerste Grenze des 1. Styls in den Klavierwerken, für die das Adagio in op. 22 den 2. eröffnet.

Treffend bezeichnet Griepenkerl (das Musikfest, Novelle S. 74) das Adagio mit dem Namen: Die Schwäne. Ein wunderbares Bild aller Sehnsucht auf Erden, schreibt er, spüren sie mit ihren langen Hälsen nach den Himmelszeichen unter ihnen, den widerspiegelnden Wellen, die süße Täuschung glaubend.

Wo das Adagio nach Moll leitet (39. Takt), mag Weber eine Anleihe für die Arie seiner Agathe an der Stelle gemacht haben, wo das Laub in den Bässen und Bratschen zu flüstern beginnt, Pappel und Buche säuseln, die Geliebte, vom Balkon des Forsthauses, den Geliebten erwartet.

In Marx (Bd. 3, S. 245) liest man bei Gelegenheit der Sonatenform langsamer Bewegung folgendes über das Adagio:

Der Hauptsatz schließt vollkommen im 9. Takt im Hauptton (Es Dur) ab und erhält dann noch einen Anhang von 4 Takten, ebenfalls mit vollkommenem Abschluß. An diesen Anhang wird nun ein Gang von 4 Takten über F Dur in die Dominante geknüpft und hier, also in B Dur, der Seitensatz eingeführt. Dieser beschränkt sich auf ein Sätzchen (Notenbeispiel des 18., 19. und halben 20. Takts bis auf f in der Oberstimme), das unmittelbar (mit inneren Veränderungen ohne Einfluß auf die Konstruktion im Ganzen) wiederholt, mit einem kleinen Anhange (an den vorigen Gang erinnernd) befestigt wird und einen eben so kleinen Gang und Schlußsatz nach sich zieht.

Hier haben wir nun einen vollständigen ersten Theil (Hauptsatz, Gang mit der normalen Modulation über die zweite Dominante in die Dominante des Touptons, Seitensatz, Gang und Schlußsatz) vor uns; allein in den Raum von 30 Takten zusammengedrängt, ungeachtet der festen und sättigenden Ausbildung des Hauptsatzes. Nun bildet sich aus dem Hauptmotiv des Hauptsatzes ein zweiter Theil. Nach dem Schlusse des ersten in B ergreift der Baß g zunächst als neuen Grundton zu dem vorherigen b; es wird aber dann der Dominantenakkord von C Moll darauf gebaut und hier, also in der Parallele des Hauptons, der Hauptsatz eingeführt. Schon im 4. Takt verwandelt er sich in einen Gang

(Notenbeispiel der des 34.—36. Taktes), der von Unterdominante zu Unterdominante nach As Moll sinkt, dann über Es Moll auf die Dominante B und mit einem Orgelpunkte zum 3. Theil führt; dieser wird ganz normal dem ersten nachgebildet. Der 2. Theil hat 16, der 3. 31 Takte. So weit Marx.

Die Minuett (**Allegretto grazioso** B Dur 30 Takte) ist eine reizende Beethoven'sche Auffassung Haydn'scher Freuden, besonders im 13. und 14. Takte, wo eine Baßfigur sich bis in das Medium des Klaviers hinaufschlängelt.

Man hört oft von Humor in Beethoven sprechen, ohne daß gesagt wird, worin der Humor, einer der komplexesten Seelenzustände, besteht. Gewöhnlich führen solche Leute das Wort im Munde, denen es für Alles ausreichen muß, was sie in Beethoven nicht verstehen. Wir sind selbst in diesen Fehler verfallen, wenn wir bei dem Streichtrio in C Moll, ohne weitere Begründung, von Humor sprachen (S. 91, Bd. 3). In dem Rondo des 1. Klavierkonzerts liegt der Humor in der Natur des Motivs. In der Minuett **op.** 22 kann man von Humor sprechen und vorsichtiger zu Werke gehen. Die Minuett ist eine in dem höheren Organismus der Kammermusik und Symphonie sich überlebende Ruine historischer Tanzmusik. Die Form stellt sich die Aufgabe, Tanzrhythmen **in mundo majori** in besserer Gesellschaft zu verwerthen. Die Minuett hat somit nicht vom Tanzboden hinauszutreten in die Nacht, welche bereits das Haus umfing, in dem sie aufgespielt wird, sie hat nicht den leichten Schuh

in das Dunkel zu wagen, in dem der Herbstwind die entlaubten Bäume schüttelt. Dies geschieht aber gerade in op. 22. Die schaurig dissonirende Sechzehntheilgruppe zu Anfang des 2. Theils der Minuett, das die Antwort wirbelnde 2. Tremolo (4. und 5. Takt) sind Töne der Nacht in Mitte der Tanzfreude und da es hier kein wirklicher Schauer gilt, so liegt in dem Kontrast zwischen Dissonanz in Rembrandt'scher Färbung und Konsonanz — der Humor. Ein solches Beispiel mit Händen zu greifenden Humors, wie er in der Natur der von Beethoven hervorgezogenen Harmonie nachzuweisen ist, kommt nur ausnahmsweise in Beethoven vor, dessen Humor gewöhnlich darin besteht, daß er ihn nicht zeigt und nur auf dem Grunde seiner Stimmungen errathen läßt.

Das Trio der Minuett (G Moll 16 Takte) ist das Schönpflästerchen der alten Minuettschule, ein Baßsolo in rollenden Läufen, zu denen die anderen Stimmen vom Pult der Blasinstrumente einige lange Seufzer hören lassen. Schon Haydn gab in solcher Weise dem Violoncell in Minuett-Trios das Wort (32. Quartett). Die 16 Takte Trio sind eine gute Uebung für die linke Hand. In dem vierhändigen Arrangement, wo man die Passage verdoppeln kann, macht sie sich auch kräftig genug, in einer Hand wird sie immer etwas zwirnfadenartig erscheinen, das Quartett oder gar einen Kontra-Baß vermissen lassen.

Die Minuett gehört zu der wenig zahlreichen aber interessanten Familie, deren Oberhaupt die Minuett im Septett

bleibt (siehe die Minuett im D und A Dur-Quartett op. 18, im D Dur-Trio op. 9, im C Moll-Klaviertrio op. 1, im Es Dur-Streichtrio op. 4, in den Serenaden op. 8, op. 25). Unter den Minuetten in den Solosonaten ist die Minuett in op. 22 nur die der Es Dur-Sonate op. 31 an die Seite zu zu stellen. Die Minuett der F Moll-Sonate op. 2 ist diesem Styl gegenüber unreif, noch unreifer der Embryo der Septett-Minuett in der G Dur-Sonatine op. 49. Die Minuett in der D Dur-Sonate op. 10 streift in den Ausführungen des 2. Theils an den Scherzostyl Beethoven's. In den Doppelsonaten kommt nur eine Minuett vor und diese ist ein Interim der langsamen Bewegung (Andante) G Dur-Sonate für Pianoforte und Violine, op. 30.

Die Minuett, von der Beethoven sich in der 2. Periode immer entfernter hält, gehört ganz eigentlich in die erste. (Bd. 2, S. 24 u. folgende).

Die drei wichtigen Minuettbeispiele der 2. Periode (C Dur-Quartett mit der Fuge, 4. und 8. Symphonie) sind nicht als Minuette zu verstehen, wie wir sehen werden.

Das Rondo der Sonate op. 22 ist eine der ausgesprocheneren Beethoven'schen Klavierformen. In Behandlung des Instrumentes und Stoffes und selbst im Ausdruck kommt das einschmeichelnde Stück dem Rondo der Sonate op. 7 nahe. Wie in jener liebreizenden Erscheinung das Minore in rollenden Figuren störend eingriff, so tritt hier ein Satz auf (72. Takt), dem man wenig Geschmack abgewinnen kann. Das Privilegium des Klaviers, den Ton leichter als andere

Instrumente hervorzubringen und folglich damit freigebig sein zu können, scheint hier in etwas gemißbraucht zu sein (vom 72., vom 95. Takt an). Die Bewegung in 32 Theilen auf einer monotonen Fortschreitung im Baß (32. bis 39. Takt) ist ohne Interesse und mit dem 145. Takt kommt die Stelle noch einmal in der Tonika. Beethoven hatte es auf ein rechtes Klavierstück abgesehen, ohne weiter gehende Intentionen. Der Ausgang des Rondos (vom 13. Takt vor Schluß) ist dem Ausgang des Rondos in op. 7 genähert, wie denn der Umfang beider Sätze ziemlich derselbe ist (Rondo op. 22 — 299, Rondo op. 7 — 285 Takte). Vielleicht vermied Beethoven in op. 22 die reizende enharmonische Einkleidung des Motivs im Rondo op. 7, um die Aehnlichkeit nicht zu groß zu machen.

* * *

Sonate für Pianoforte und Violine, A Moll, dem Grafen Moritz Fries gewidmet. Haslinger (Wien) bis jetzt 8 Auflagen. Op. 23.

Für 2 Violinen, Alt und Violoncell von Heinzius, für Violine, Alt und Violoncell von Brand, von Uber, vierhändig von Czerny (Cranz), zweihändig allein von Winkler.

Ries S. 92. Eines Abends sollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (op. 23) spielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich diese Sonate nie mit ihm geübt hatte, so erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber diese, vorzutragen. Man wendete sich

an Beethoven, der endlich sagte: Nun, Sie werden sie wohl so schlecht nicht spielen, daß ich sie nicht anhören dürfte. So mußte ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht herausgehoben werden sollte, kam ich völlig daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürstin L., (Lichnowski ?) die mir gegenüber auf das Klavier gelehnt saß, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele sagte Beethoven: Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen. Der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen.

A. M. Z. 1802 S. 569. Der originelle, feurige, kühne Geist Beethovens wird sich immer mehr klar, fängt immer mehr an alles Uebermaaß zu verschmähen, tritt immer wohlgefälliger hervor. Strengere Ordnung, Klarheit und sich selbst gleich und treu bleibende Ausführung.

Der 1. Satz (Presto $^6/_8$) in 2 kurzen Theilen mit Reprisen und einem Anhange, hat Sonatinenform. Wenn man die Sonate als Sonatine faßt, so sprüht der 1. Satz von einem Feuer und einer Meisterschaft in der Behandlung, wie sie keine Sonatine in der ganzen musikalischen Literatur aufweist. Bemerkenswerth in idyllischer Erfindung und contrapunktischer Durchführung, ist der 2. Satz (**Andante scherzoso piu allegretto** $^2/_4$ A Dur) ein instrumentales Frühlingslied. Der mit dem 33. Takt auftretende imitatorische Styl erinnert daran, mit welchem Geschmack sich Beethoven der strengeren Form im Allegretto der A Dur-Symphonie in seiner Vitto-

ria=Musik bedient. Die kleine Andante scherzoso ist reizend kontrapunktirt, das Finale (Allegro molto $^4/_4$) nicht ohne Prätension auf einen Schlußsatz im großen Styl. Man wird unwillkührlich daran erinnert (9. und folgende Takte), daß der 1. Satz der Doppelsonate op. 47 für dieselben Instrumente, in derselben Tonart, ähnliche Begleitungsfiguren in der Pianofortstimme zeigt, die langsame, die Prestobewegung in op. 47 unterbrechende Bewegung (Adagio von 2, in op. 23, von 5 Takten) auch im Finale von op. 23 nicht fehlt (49. Takt), die Ausführungen nur magerer sind. Man begegnet im Finale von op. 23 zuerst der für Beethoven charakteristischen Begleitungsfigur von b (zu 2 Triolengruppen) im $^4/_4$ Takt geschriebenen Vierteln (vergleiche die Fidelio=Ouverture in E Dur, das Finale in D Dur Klaviertrio op. 70, den 1. Satz in der Solosonate op. 106).

* * *

Sonate für Pianoforte und Violine, F Dur, dem Grafen Ferdinand Fries gewidmet, Haslinger (Wien) 9 Auflagen. Op. 24.

Für 2 Violinen, Alt und Violoncello von Heinzius, vierhändig von Czerny (Cranz) von Halm, zweihändig für Pianoforte, allein von Winkler, das Adagio mit Worten (Eleonore) für eine Singstimme mit Pianoforte in den von Breitkopf herausgegebenen ein= und mehrstimmigen Gesängen Nr. 1.

Der Katalog von Whistling bezeichnet mit op. 24 das Lied: Wachtelschlag (Nr. 24, 2. Abtheilung unseres Katalogs).

Die A. M. Z. beurtheilt op. 24 zusammen mit op. 23 in den bei op. 23 angeführten Worten. Beide Werke dürften somit ziemlich derselben Zeit angehören, wofür noch spricht, daß jede Sonate einem der Gebrüder Grafen Fries gewidmet ist. Der Styl ist in op. 23 emanzipirter als in op. 24.

Op. 24 ist auch unter dem Namen „Die Frühlingssonate" bekannt, eine Benennung die der Gehalt nicht rechtfertigt, man müßte denn im Motiv des 1. Satzes und des Scherzos etwas von Frühlingsleben finden wollen. Von den bisherigen Sonaten für Pianoforte und Violine (op. 12) kann man op. 24 den Vorzug geben. Mit Ausnahme des kleinen aber schon äußerst charakterisirten Scherzos, lehnt sich der Styl des Werks an die Hauptsonaten Mozart's für Pianoforte und Violine. Man denke an die Sonate in A Dur $^{6}/_{8}$, in F, in D Dur mit den Variationen (15. bis 18. Heft der Haslinger'schen Ausgabe der Klavierwerke Mozart's).

Es giebt tüchtige Spieler, sogar Virtuosen auf beiden Instrumenten, welche op. 24 den Doppelsonaten in op. 30 vorziehen. Ein äußerst ungerechtes Vorurtheil gegen die freieren Beethoven'schen Formen, welche die Sonaten in op. 30 für das Instrumentalduett eröffnen.

Das in breiten Fluthen den Gesang in der Violine begleitende Adagio in op. 24 (molto espressivo B Dur $^{3}/_{4}$ 72 Takte) ist schön in der Erfindung, aber nicht dem Adagio in C Dur der Es Dur-Sonate op. 12 an die Seite zu stellen. Weit über die Erfindung in jenen Salieri-Sonaten op. 12 stellt sich aber das Scherzo. Das neckische Ding von 43

Takten mit Trio scheint sich ganz verdutzt unter den Mozartformen umzusehen und eilt denselben auf der Beethoven'schen Scherzostraße lustig voraus. Das Rondo (4/4 alla breve) ist glänzend für die Violine, aber zu lang (245 Takte) trotz des einschmeichelnden Motivs, das ein Paar Male sehr unerwartet wiederkehrt. Von den 10 Beethoven'schen Sonaten für Pianoforte und Violine ist diese die am häufigsten gespielte. Bemerken wir noch, daß von 10 Sonaten für Pianoforte und Violine, nur in dreien Scherzos vorkommen, (op. 24, op. 96, op. 30 Nr. 2). Beethoven scheint das Scherzo über die Duettform gestellt zu haben, welche vor Allem da ist, um zwei Instrumente geltend zu machen. Dies, und die bei op. 12 angeführten Ansichten Beethoven's über das Duett, lassen uns diesen Meister noch so eintheilen:

in den Symphonie-, Quartett- und Sonaten-Beethoven

oder den reinen

in den Trio-, Duo-, Lied- und Opern-Beethoven

oder den angewandten.

Zwischen beiden liegt der Ouverturen-Beethoven als Uebergang vom reinen zum angewandten Instrumentalelement.

Wie sehr ein conzertantes Virtuosenelement (op. 12, 23, 24 und op. 47, op. 1 und op. 97) den Instrumentalduetten, ohne besonders darauf gerichtete Absicht des Meisters, anklebt, weil das Conzertante im Begriff des Duetts liegt, ergiebt sich schon daraus, daß die dilettantische Ausführung eines Duetts, eines Trios (die darum noch gar nicht schlecht zu

sein braucht) keine Befriedigung irgend einer Art gewährt, dieselbe dilettantische Ausführung einer Solosonate, aber nie einer gewissen Befriedigung entbehrt, weil hier die Idee, das rein Musikalische, für sich wirkt und die mangelhafte Ausführung vergessen läßt.

Unbewußt hat die vor Allem am Klavier zu treffende Unterscheidung, zwischen dem reinen und angewandten Beethoven, gewiß auch Dir, lieber Leser, und selbst von Jugend auf vorgeschwebt, aber erst wenn man anfängt sich Rechenschaft über die Erscheinungen in der Kunst zu geben, treten die Bilder aus dem Nebel der Eindrücke.

An Aehnliches scheint d'Ortigues gedacht zu haben, wenn er bei Gelegenheit einer Revue des Pariser Conzertrepertoirs sagt: „Pourrions nous oublier les sonates de Beethoven, les sonates dans lesquelles, ainsi que dans le quatuor, son génie s'est révélé le plus intimement? Quel monde encore que le monde de la sonate de Beethoven! monde approchant du monde de la symphonie; ou plutôt c'est la symphonie moins le rayonnement, moins les couleurs de la nature, car la sonate n'a pas les mille voix et les mille timbres de l'orchestre. Mais quel jet! quel dessin! quelles lignes arrêtées et quels souples contours! quelles mélodies enflammées jaillissent dans l'espace en y traçant leur sillon! quelles harmonies formidables roulant des blocs de granit! quels accents profonds! quelles ombres épaisses et quelles clartés éllouissantes! Et par dessus tout cela une penseé élevée et sereine, une ma-

jesteuse unité, un ordre qui tout domine et tout enchaine. (Journal des Débats 9. Mai 1856.)

* * *

Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, D Dur, erschien im Jahre 1802. Witzendorf (Wien) 3 Auflagen. Partitur (Heckel in Mannheim) für Guitarre (!) Violine und Bratsche, für Pianoforte und Flöte oder Violine, ein von Beethoven durchgesehenes (siehe das Titelblatt in der Originalausgabe von Peters in Leipzig) nicht verfaßtes Arrangement (wie der thematische Katalog von Breitkopf sagt) mit der Opus-Zahl 41. Vierhändig von Czerny (Cranz) von J. Moscheles mit italienischem Titel: **Serenata aggiustata per P. a 4 mani, Lipsia presso Klemm.** Op 25.

Auf diese 2. und letzte Serenade von Beethoven paßt was über die erste (op. 8) gesagt worden. Die Andante con Variazioni in G Dur $^{2}/_{4}$ ist in Behandlung der Form wie in Erfindung des Themas, den besten Haydn'schen und Mozart'schen Sachen dieser Art, an die Seite zu stellen. Wie das Septett erschien die Serenade in zwei Lieferungen, deren 2. mit den Variationen anfängt, das ist aber auch die einzige Aehnlichkeit. Kompositionen dieser Art in vielen Sätzen (op. 25 zählt deren sieben) waren im Geschmack einer Zeit, welche man das Pfahlbürgerthum der alten Musikwelt nennen könnte. Für Beethoven wurde diese Form (die Kassation siehe op. 29) die Gelegenheit eines unerreichten Meisterwerks des Septetts, dem seine Serenaden (op. 8 op. 25) aus der

Ferne präludiren. Im Septett ersetzt eins der charakterisirtesten Scherzos der 1. Periode, die in der Kassation hergebrachte 2. Minuett. Ein Scherzo scheint auch in op. 25 durch das Allegro scherzando e vivace $^3/_4$ angebahnt zu werden, das auf das Tempo ordinario d'un Minuetto (1. Satz) folgt. Es bleibt aber bei der Absicht.

Ein Gassenhauer in Mozart'scher Weise, ist der Schlußsatz (Allegro vivace $^2/_4$ D Dur) nicht viel besser der 2. Satz (Allegro molto $^3/_8$ D Moll). Das dem Schlußsatz (Finale kann man kaum sagen) voraufgehende Adagio ($^2/_4$ D Dur) holt nur so eben aus. Unwahrscheinlich in Beethoven ist vollends die Entrata (D Dur $^4/_4$). Solche Gemeinplätze in Beethoven sind so selten, daß sie nicht in Betracht kommen und auf seine Kinderjahre zurückzuführen sind, auf seine Versuche zwischen 1780, da er 10 Jahre alt war und und 1790, wo er 20 Jahre zählte, was für Beethoven, der sich langsam entwickelte, nicht so viel war wie für Mozart. Die Serenade op. 8 erschien im Jahre 1798, die ihr im Styl gleichkommende Serenade op. 25 zu gleicher Zeit oder bald darauf, beide waren aber gewiß 8 und mehr Jahre früher komponirt worden, darf man anders vom Beethoven=Standpunkte, diesen Ausdruck in Berücksichtigung der in beiden Werkchen gleich tüchtigen Variazionensätze brauchen.

* * *

Op. 26. Große Sonate für Pianoforte, As Dur, dem Fürsten Lichnowski gewidmet, erschien im Jahre 1802 bei Witzendorf (Wien) bis jetzt 18 Auflagen.

Für Pianoforte vierhändig bei Cranz (Collection de compositions célèbres arrangées à 4 m. musique de Beethoven cahier 6) für 2 Violinen von Hartmann.

Das Thema zu den Variationen, mit unterlegten Worten für Gesang, von Silcher (Melodien aus Beethovens Sonaten. Stuttgart bei Zumsteeg, 3. Heft) von Griepenkerl (Braunschweig bei Leibrock). Dasselbe Thema für Streichquartett, für 2 Guitarren von Carulli.

Der Trauermarsch für Orchester, vierhändig für Pianoforte von Chotek, von J. P. Schmidt, zweihändig und getrennt von der Sonate in 16 Ausgaben, in A Moll transponirt, für die Guitarre von Volker.

Siehe Nr. 26 2. Abtheilung des Katalogs.

Wegeler S. 48. Beethoven wünschte einen Text zu dem Thema der Variationen zu haben, womit die große dem Fürsten Lichnowsky dedizirte Sonate op. 26 anfängt, den ich ihm jedoch, da er mir selbst nicht genügte, so wenig wie einen andern, je übermachte.

Ries, S. 80. Der Trauermarsch in As Moll, in der dem Fürsten Lichnowski gewidmeten Sonate op. 26, entstand aus den großen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paers, in dessen Oper Achilles von den Freunden Beethovens aufgenommen wurde.

A. M. Z. 1802, S. 651. Die Sonate möchte doch wohl stellenweise allzu künstlich gearbeitet sein. Das soll aber keineswegs von dem wahrhaft großen, düstern und prachtvollen Harmoniestück gesagt sein (marcia) denn hier

gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache.

Mit op. 26 begegnen wir zwei aufeinander folgenden Sonaten, welche zwei große selbstständige Dichtungen ausmachen (op. 27 Nr. 2). Sie erschienen 1802 und wurden in demselben Jahre, in derselben Richtung emanzipirter Gedanken und Formfreiheit geschrieben, weshalb diese Werke ein besonders wichtiges Material für die Beurtheilung Beethoven'schen Geistes abgeben und in einer gewissen Wechselwirkung zu einander stehen. Beide Sonaten eröffnen einen unerschöpflichen Reichthum in der musikalischen Erfindung, in Ideen der Behandlung des Klaviers, in ihrem Styl. Beethoven bezeichnet op. 26 als große Sonate. Diese Benennung, die wir zunächst durch den entfalteten größeren Klavierapparat gerechtfertigt fanden (siehe op. 22) kann die Sonate schon deshalb nicht in Anspruch nehmen, weil sie mit Variationen anfängt und damit eine kleinere Form in den Vordergrund stellt. Das in sich höchst bedeutsame Werk erinnert damit an Mozarts A Dur-Sonate, deren erster Satz aus Variationen $^6/_8$ besteht.

So viel höher die Variationen Beethovens in der Erfindung des Themas, in der Veredlung der Form und der Behandlung des Klaviers stehen, die Variation, als solche, kann keinen ersten Platz in der musikalischen Erfindung beanspruchen. Was die Sonate op. 26 zu einer ewigen, wo nicht zu einer großen, vom Standpunkte des Klavierspielers, macht, ist das Scherzo, der weltberühmte Trauermarsch und das ganz aus der Art der Schlußsätze geschlagene Allegro. Mit diesen un-

vergänglichen Erfindungen war für das Klavier ein höherer Organismus eröffnet, dessen Entwicklungen wir folgen werden.

Unsere Eintheilung der Symphonien bei op. 21, findet noch Anwendung auf die Solosonaten, in Eintheilung derselben:

1) in traditionelle, Haydn-Mozartischen Gusses. Es sind dies die ersten 11, in denen sporadisch einzelne, vom Geist der 2. Periode durchhauchte Sätze auftreten.

2) in urfreie, bei einer an sich unendlich gegebenen Weiterbewegung von Form und Gehalt nach Nothwendigkeiten des Geistes.

Diese Erscheinungen reichen von der Sonate op. 26 bis an die Sonate op. 101, eine neue Aera des Klaviers und der musikalischen Erfindung in 10 Solosonaten (op. 26, 27 Nr. 2, 28, 31 Nr. 1—3, 53, 57, 81, 90). Von sechs anderen in dieser Periode vorkommenden Sonaten werden wir zeigen, wie sie theils in der 1. Periode geschrieben wurden, in der 2. erschienen, theils aus inneren Gründen nicht zu den so eben bezeichneten Phantasus-Sonaten gehören.

3) in die Sonaten höchster Instrumentalspekulation der letzten Periode.

Zu beachten ist, was wir auf Bezug einer Eintheilung der Solosonaten sagten.*)

---

*) Il serait difficile d'indiquer la Sonate qui fût précisement la premiere de la seconde manière. Il n'y a pas de Sonate qui, dans son ensemble, soit aussi franchement la 1e de la 2e manière, comme la symphonie héroique est la premiere symphonie dans les

Bei der Sonate op. 26 drängt sich vor Allem der Gedanke auf, daß sie die einzige ist, welche mit Variationen anfängt, giebt es gleich zwei Sonaten von Beethoven, welche mit Variationen endigen (op. 109, 111). In der oben genannten Variationensonate von Mozart folgt als 2. Satz eine Minuett, dann ein in acht kleine Theile zerschnittenes Schlußsätzchen (**alla turca** $^2/_4$) das instrumentirt, eine naiv fröhliche Gartenmusik abgäbe. In op. 26 folgt auf die Variationen, eine würzige Scherzopoesie, ein genialer, äußerst eigenthümlich dem Geist des Instruments angepaßter Schlußsatz, in der Mitte der Sonate ein auf den Tasten des Klaviers erbautes Mausoleum in dem Trauermarsch auf den Tod eines Helden (**marcia sulla morte d'un eroe**), eine Ideenwelt, an die weder die Variationenform noch die Mozart'schen Sonaten reichen.

Die Erfindung des Themas giebt bei Variationen den Ausschlag. Die musikalische Literatur hat kaum ein schöneres aufzuweisen, als das eben so unvergleichlich schön veränderte,

---

données de la 2e. manière, comme le sont les 3 Quatuors op. 59 comparativement aux six premiers. Beethoven écrivit plus de Sonates que de symphonies et de quatuors. Il en résulte que les premières traces de sa 2e manière sont plus fréquentes dans les Sonates, qui peuvent être envisagées comme l'itinéraire suivi par Beethoven dans les limites de l'art, afin de lui en donner de nouvelles. On voit que l'interêt qu'elles inspirent, s'étend dès-lors à titre de manifestation de la pensée musicale, à tous les musiciens et non point aux seuls pianistes auxquels Beethoven pensa très peu, si toutefois il y pensa.

ernst und lieblich zugleich, wie ein Herbsttag ansprechende Thema in op. 26.

Rochlitz haben die Variationen zu einer Novelle veranlaßt, die nicht ohne bleibenden Werth ist. Als einer der ersten Versuche interpretativer Behandlung von Instrumentaltexten, gehört die Arbeit in die Beethoven=Literatur und findet hier im Auszuge Platz.

Commentatiuncula in usum Delphini.

(Für Freunde der Tonkunst B. 2, S. 398.)

Ich begann, ich fuhr fort, ich endigte — Himmel, mit welchem Genuß! Ich fing von vorn wieder an, ich beschloß die Variationen: o Leser, Du standst vor mir; Alles, Alles stand vor mir, vollständig, deutlich, unverkennbar! — Ich selbst nämlich stand vor mir, in den entscheidendsten Momenten meines Lebens, abgeschildert wie aus dem Spiegel, in diesem Thema mit Variationen, die letzte mit einer kurzen, in's Freie führenden Coda, an welcher ich jetzt im Leben stehe, und die, wie diese musikalische, eben so gewiß nur noch kurz sein, als mich in's Freie führen wird. Nun versteht sich's zwar von selbst, daß Herr Ludwig van Beethoven in Wien, als er diese Variationen geschrieben, nicht an mich Hinterpommerinken und mein bischen Leben gedacht hat: aber das ist ja eben der lebendige Springpunkt der ganzen Sache, daß Jeder, der nur beim Vortrag ausdrucksvoller Instrumentalmusik an irgend etwas denken will, gerade an das denken kann, was ihm zunächst am Herzen liegt, inwiefern es nämlich für die Empfindung densel=

den Ausschlag giebt, wie die Musik. Und so fasse ich mir ein Herz.

Thema: Das Gegebene, die Grundlage, mehr ernst, als munter, doch sanft, freundlich und gefällig; dabei gar nicht ohne Kraft und vielversprechend, in aller Bescheidenheit. Sieh, Bernhard, sagte ich zu mir, gerade so war Dein Gegebenes, die Grundlage von Gott dem Herrn. Wie traurig es Dich auch mache, nimm es noch einmal zusammen: ein Junge, mehr ernst, als munter, doch sanft, freundlich und gefällig; dabei gar nicht ohne Kraft und vielversprechend, in aller Bescheidenheit! Ja, ja, so hatte Dich Dein Schöpfer ausgerüstet. Nun frage, einmal, Bernhard: was ist denn daraus geworden? Erinnerung, Gewissen, und Beethovens Variationen antworten klärlich.

Variatio I. Das Thema ist wohl da, aber aufgelöst in Figuren, die immerfort wechseln, mit abgespannter Tiefe und aufgereizter Höhe. Ich war in's Jünglingsalter getreten, war auf's Gymnasium geschickt. Eingepfercht war ich mit einer Anzahl jungen Volks. Das Thema blieb zwar aber aufgelöst in Figuren. Die gute Grundlage war zerstückt, zerstreut, nach oben und unten gerissen. Die innere Uebereinstimmung und Einigkeit mit mir selbst war dahin, und somit der innere Friede 2c.

Variatio II. Siehe da: das Thema wieder! und stolz und prächtig im Baß! Alles Andere, wiewohl in weicher Fülle, doch nur in kurzen, abgestoßenen Noten. Ich war ein gereifter Jüngling geworden; ich fing einen neuen und von

jenem gänzlich verschiedenen Abschnitt meines Lebens an: ich bezog die Universität. Ich raffte mich zusammen, ich fühlte, wie ich abgekommen vom guten Grundthema, wie dies wieder zu ergreifen sei, aber mit mehr Energie und Selbstständigkeit. Die mir neue Freiheit erhob und kräftigte mich: aber ein ungeheurer Dünkel, Hochmuth und Troß bemächtigte sich meiner. Meine Lehrer waren mir nur Pedanten, meine Bücher kaum einige alte Classiker und den Sheakspeare ausgenommen, einseitig, mangelhaft. Ich fühlte mich im geheim weiser, stärker, edler, höher, als Alles, was mich umgab; brütete über der Tiefe meines innersten Wesens, führte aber meine Melodie im starren Basse immer derb fort, indeß ich alles Andere in seiner Fülle und Schönheit, nur, gerade wie in der Variation, an mich heranspielen ließ, es mehr von mir abstoßend, als mich mit ihm vereinigend. Mächtig ergriff mich aber von Zeit zu Zeit das Bedürfniß zu lieben und geliebt zu werden: doch Fernes war nicht für mich, für Nahes glaubte ich nicht zu sein; da zerschmolz ich denn heute in Sehnsucht nach einem himmlischen Phantom und unversehens morgen opferte ich irgend einer sehr irdischen Göttin. Hör' auf, Bernhard, Du hättest mit Leib und Seele zu Grunde gehen müssen, wenn sich nicht ein höheres Erbarmen darein gemischt hätte, worauf ganz unverkennbar anspielt:

Variatio III. Schwer und schwermüthig, trübe und trübsinnig, gleichsam darniedergebeugt und nur mühsam, bewegt sich diese Variation fort; seufzet dazwischen auch in einzelnen Akkorden durchschneidender Harmonie, verhallet am Ende dumpf

unter der Last von Erniedrigungszeichen. Als Moll, jeder Ton solch' ein Zeichen und bei mäßigem Ausgreifen mancher wohl gar zwei. So ich, durch die Zuchtruthe meines himmlischen Führers. (Erzählung vom Tode beider Aeltern.) Ich empfand, ich sei arm. Das erste B und Erniedrigungszeichen, ich bekam eine schlechte Censur, meine Comilitonen, über die ich mich erhoben, gönnten mir herzlich mein Geschick. Das biß tiefer ein, als Armuth und selbst Hunger. Das 2. B: (Die weitern Erniedrigungszeichen findet Bernhard in der schlechten Aufnahme seines ersten Buches unter dem Titel: Vom Recht und den Rechten, seines ersten Trauerspiels: Wilhelm der Eroberer, 4. Erniedrigungszeichen. Er wendet sich an einen reichen Onkel. Abschlägige Antwort, 5. B! Er bittet den Oberbürgermeister, dessen Neugeborenen er in einem Gelegenheitsgedicht besungen, um eine kleine unbesetzte Stelle, die er nicht erhält, das siebente erniedrigende B! —)

Variatio IV. Man sieht, sie ist wieder in Dur und bestehet durchgehend aus einer kurzen, sanften und zwischen Tiefe und Höhe immer wechselnden, schwermüthig gezogenen Figur. Mein Zustand, volle drei Wochen. Das alte Grundthema schien verloren, eine dunkle Schwermuth umfing mich. Der harte, ausgedörrte Boden war vom Eisen zerpflügt und durchgraben; nun bedurfte er eines befruchtenden, warmen Regens. Ich ging zum Hauptpastor und kam erst nach dritthalb Stunden von ihm — wie? Das würde ich dem Leser kaum leise andeuten können. Zum Glück steht's, für Aufmerksame nämlich und Empfängliche in:

Variatio V. Man sehe sie nur an. Sie hat nicht etwa einen trüben, schwermüthigen, vielmehr einen getrosten, rührigen Charakter. Man bekommt alle Hände voll zu thun, und was man zu thun bekommt, hängt innig zusammen; es macht ein engbegrenztes, festgeschlossenes, aber in seiner Begränzung sattsam bewegtes Ganze. Nach kurzem, anregendem Vorspiel wird das Grundthema Note für Note wieder über alles inzwischen Vorgegangene herübergelangt, wird gar anmuthig und nachdrücklich in die Mitte (in den Alt) genommen, kommt aber jetzt ganz anders heraus, indem nun die andern Stimmen sich zugleich, drüber und drunter, mit reichem Spiel und vollem Klang vernehmen lassen, auch eben durch diese Stellung das klare Denken mehr in Anspruch genommen wird. Ich beschreibe nichts, als was Jeder in der Variation finden kann, gleichfalls wird damit Zug für Zug der Zustand beschrieben, der mit jenem Besuche für mich anfing, der fast ein halbes Jahrhundert herrschend der meinige gewesen ist, in dem ich noch heute beharre.

Mein ehrwürdiger Alter hatte mir vorgeschlagen, seine zahlreiche Bibliothek in Ordnung zu bringen, wofür er mir Wohnung und Tisch gab. Ich merkte es wohl: er wollte mir nur kein neues Erniedrigungszeichen durch Unterstützung ohne Leistung vorsetzen. Ich wohnte nun im Pfarrhofe. Hier lernte ich eine Familie kennen, wo Jeder zufrieden auf dem ihm angewiesenen Platze stand, ruhig und beharrlich das Seinige that, wo Alles von Einem ausging — von Liebe — und zu Einem hinführte — zu Gott, als in dessen Willen

und Dienst man Jegliches und sich selbst dazu, zu betrachten gewohnt war. Das erste Grundthema, sehe ich nun, war doch mir nicht verloren: Note für Note kam es wieder, und doch, wie anders! Es wurde jetzt (Alles, wie bei Beethoven) in den Kern harmonischer Kunst, in die Mitte, genommen, mit klarem Bewußtsein, mit Wahl und Vorsatz ausgeführt, Alles aber doch ein enggeschlossenes Ganze, wodurch alle Kräfte vereinigt wurden, bis sie endlich sich allmählig erschöpfen, der Rest in der Coda theils nur in reinen Akkorden fort oscilliert, theils in kleinen, ruhigen Anspielungen auf das Vergangene sich ergötzt, und endlich Alles in den einfachsten Verhältnissen sanft einschlummert, um, nach umgewendetem Blatte, einen neuen Satz, viel kräftiger und in freiem Styl, wieder anzufangen — —.

Dazu verhelfe der große, allgemeine Helfer Allen, die es mit Ernst auf rechtem Wege suchen, und mir auch, dem hinterpommerschen Gerichtsschreiber, Bernhard.

(Die ganze innige Arbeit von Rochlitz hat 129 Druckseiten.)

Marx sagt von op. 26 (Bd. 3, S. 86): Die ganze Sonate kann als Muster einer sinnvollen, vielseitigen, wahrhaft dichterischen Behandlung des Instruments gelten. Das Variationenthema ist aus tiefer, sehnsuchtsvoll sich steigernder Empfindung hervorgetreten. Dieser innere Sinn bethätigt sich in jeder Variation, oder vielmehr, er schafft sie. Der erste Auftritt des Themas (es, as) wird, in solchem Sinn höher beseelt, gleich zum Motiv der 1. Variation; die Empfindung

bestimmt, verstärkt, vermannigfacht sich mit jedem Schritt mehr, wenn das verlangende Motiv bald immer höher empordringt, bis in die 4. Oktave vom Anfang, bald schüchtern und verschlossener in die ursprüngliche Region zurücksinkt. In der 2. Variation ist Alles in Bewegung aufgelöst, das Thema im Tenor, das Emporstreben noch mächtiger waltend. Derselbe Zug, aber in vergrämter Stimmung, bestimmt den Gang des Minore und es ist eine Folge davon, daß das Maggiore milder und tröstend, aber nicht festgestellt, zwischen Höhe und Tiefe, Aufschwung und Zurücksinken gleichsam schwankt. Die letzte Variation giebt das Thema, zwischen Diskant und Alt abwechselnd vertheilt, in bewegter aber doch sicherer Weise und schließt mit wohlthuend süßer Beschwichtigung. Der tiefere Sinn des Ganzen und namentlich des Schlusses würde wohl nur durch einen Hinblick auf die folgenden Sätze zu deuten sein, den wir uns hier als nicht hergehörig versagen müssen.

Marx geht in der Sonate nicht weiter, weil er an derselben nur die Variation als Kunstform erläuterte. Sein Hinweis auf die weiteren Sätze zum tieferen Verständniß des ersten und des beseeligenden Anhanges der letzten Variation (vom 15. Takt vor Schluß) ließ uns über den inneren Zusammenhang der Sätze nachdenken. Wir übergeben dem trefflichen Manne das Resultat als ein von ihm angeregtes, — in Folgendem.

Der erste Satz bringt Variationen, d. h. verschiedene Anschauungen eines und desselben Grundgedankens, weil nur ein

Gedanke die Seele des Dichters beherrscht, der Gedanke an Julia (siehe die Begründung dieser Ansicht bei der **Sonata quasi fantasia** in Cis Moll **op. 27**, welche wir ihrem Kern nach, nicht von der Sonate **op. 26** trennen).

Der 2. Satz (Scherzo) ist das kokette Element, das sich mit tieferem Gefühle (Trio) wohl verträgt, das schillernde Moment in der einheitlichen Farbe der Liebe.

In dem düster brütenden Heldentrauermarsche (eine **marcia funebre quasi fantasia**) kommt der Genius dazu sich selber zu Grabe zu tragen. Unverstanden im Leben, bleibt ihm der Tod und der diesem folgende unvergängliche Ruhm, um sich in den Augen der Geliebten, der Besten auf Erden, ebenbürtig zu zeigen. Sich legt der Dichter auf die Bahre. Das Trauergepränge des Genius, ist die **marcia funebre sulla morte d'un eroe**, der Heros, Beethoven. Aber so hoch sein Adler ihn trage, der Mensch erliegt auch im Heros, dem Menschen. Noch im Leben will er den kostbaren Preis sich erringen; — ein kämpfendes Gespräch mit der Geliebten entzündet der letzte Satz und der Streit endigt ohne geschlichtet zu sein, auf dem tiefsten Tone der Seelenstimmung, auf dem Grundtone (as) der durch das Ganze zog, hier verlassen stirbt, noch einmal aus dem tiefsten Schacht der Bässe, leise durch das Gebäude der Hoffnungen klingt.

So geben sich die Sätze in der Sehnsucht nach dem köstlichen Besitze, die Hand. Dieser Einheit in der Grundidee widerspricht keineswegs die von Ries erzählte äußerliche Veranlassung zur Komposition des Trauermarsches. Geringfügige

Ursachen, große Folgen. Nur auch die von Beethoven gewählte Form der **marcia**, statt eines Adagio, für sein Trauerpoem, mochte von Einfluß sein, daß gerade ein Marsch das musikalische Publikum j e n e r Zeit beschäftigte.

Hienach ist die musikalische Legende zu beurtheilen, Beethoven habe den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, bei dem Trauermarsch im Auge gehabt. Der ritterliche Prinz fiel am 10. Oktober 1806, 4 Jahre nach Erscheinen der Sonate, in dem Gefecht an der Saale, durch die Hand des Wachtmeisters Guinde, vom 10. Husarenregiment des dritten französischen Armeecorps unter Lannes, weil er sich französischer Uebermacht nicht ergeben wollen (siehe die in der Preußischen Wehrzeitung von 1854 beurtheilten **souvenirs de Guinde**).

Die Sonate **op.** 26 ist eine der wenigen, die nicht an den Symphoniestyl erinnern, in der alle Sätze, troß der überwiegenden Bedeutung der **marcia**, als eine neue fantasiereiche Behandlung dieser Form, ein ebenbürtiges Interesse in Anspruch nehmen. So hat hier noch der Schlußsatz ein besonderes Interesse nach Allem was ihm voraufging und ist der bedeutendste aller im 2/4 Takt geschriebenen sämmtlicher 32 Sonaten, selbst **op.** 90 nicht ausgenommen.

Man vergleiche den geringen Gehalt, die Fabrikform der 2/4 Schlußsätze in den Sonaten **op.** 10. Nr. 2, **op.** 12. Nr. 3, **op.** 27. Nr. 1, **op.** 78.

* * *

Op. 27. **Zwei Sonaten (quasi fantasia) für Pianoforte.**

Nr. 1, Es Dur, der Fürstin Johanne Lichtenstein, gebo- rene Landgräfin Fürstenberg gewidmet (Sonata quasi fantasia per il Clavicembalo o Pianoforte, dedicata a Sua Altezza la signora principessa Giovanna Lichtenstein nata Langravia Fürstenberg).

Nr. 2 Cis Moll, der Gräfin Julia Guicciardi, gewidmet (Sonata quasi fantasia dedicata alla Damigella Contessa Guilietta Guicciardi). Cappi (Vienna presso Cappi) bis jetzt 18 Ausgaben.

1. Die Dedication.

Die Ausgabe von Cappi ist in dem thematischen Kataloge sämmtlicher im Druck erschienenen Werke Beethovens von Breitkopf und Härtel nicht angeführt, eben so fehlt in demselben die besonders wichtige, allbekannte Dedication der weltberühmten 2. Sonate, an die Gräfin Julia. Bei einem von der ersten musikalischen Offizin in der Welt, der alle Hülfsmittel zu Gebote standen, angefertigten, thematisch-bibliographischen Kataloge der Werke des größten Instrumental-Komponisten, ist dies ein durch nichts zu erklärendes Versehen. Der Breitkopfsche Katalog nennt Witzendorf in Wien als den Verleger der Originalausgabe, giebt den Titel deutsch, den italiänischen in Klammern mit den Worten (zugenannt: Sonata quasi una fantasia). Es war gerade die Aufgabe einer kritisch-bibliographischen Arbeit festzustellen, ob die Originalausgabe den italiänischen Titel führte (wie ihn Schindler S. 217 dem

Komponisten zuschreibt) oder dieser später, etwa in der Ausgabe von Cappi, hinzukam. Op. 27 galt seiner bedeutenderen Hälfte nach, der Gräfin Julia, die eine so große Rolle im Liebesleben des Künstlers spielte. Wenn Beethoven eine in die 1. Periode gehörende, verhältnißmäßig schwache Arbeit unter derselben opus-Zahl noch der Fürstin Lichtenstein dedicirte; so hat man hierin das jeder Liebe und um so viel mehr einer tiefen Beethovenschen, innewohnende Bedürfniß des Heimlichthun zu erblicken, das den Künstler veranlaßte ein opus zweien hochgestellten Damen zu widmen, damit dem Publikum, nicht ihr, nicht Julien, verborgen bliebe, welche von beiden, er meine. Es lag auch noch eine feine Schmeichelei für die Gräfin darin, daß ihr Name neben dem einer Fürstin genannt wurde, welcher der Künstler wohl absichtlich eine unbedeutende Arbeit weihte, während er der Gräfin ein Meisterwerk unschätzbaren Werthes zu Füßen legte. Es ist dies ganz in der Art Beethovens seinen besondern Weg zu gehen und möglichst hinter den Koulissen zu bleiben.

Julia trug einen italiänischen Namen, es ist somit wahrscheinlich, daß Beethoven einen italiänischen Titel, einem französischen, wie er damals gebräuchlich war, vorzog. Die Stunde deutscher Titel hatte in Deutschland noch nicht geschlagen. Es ist ganz in der Art und Weise einer künstlerischen Liebe, durch die für eine Dedication gewählte Sprache, mehr in diese zu legen, als für den großen Haufen in derselben enthalten sein kann. Wählte Beethoven die italiänische Sprache, so lag darin eine Beziehung mehr zu seiner Liebe, bei der

die deutsche Fürstin zur höheren Glorie Juliens nur mit unterlief.

2. Arrangements und historische Kritik.

Nr. 1. Es Dur. Die Andante für 2 Violinen, Alt und Violoncello (Simrock) für Gesang auf den Text des **Kyrie eleison.**

A. M. Z. 1802. S. 650. Das Presto am Ende ist wie der gewöhnliche, rauschende Schluß bei in das große gearbeiteten italiänischen Opernarien (?).

Nr. 2. Cis Moll. Das Adagio auf den Text des **Kyrie eleison** mit Orchester von Bierey, als Kyrie für Gesang und Pianoforte von Otten (Tonkunst, Sammlung mehrstimmiger Gesänge, Hamburg bei Böhme) zu einem unglaublichen Unsinn in 30 Takten entstellt in den **Echos d'Europe** (**Paris chez Challiot et Choudeur**) auf Worte von **Charlemagne** (**Sainte Cécile, harmonie réligieuse**). Für Gesang und Pianoforte mit unterlegten Worten von Griepenkerl (Braunschweig bei Leibrock). Für 2 Violinen von Hartmann, das Allegretto für 2 Violinen, Alt und Violoncello.

A. M. Z. 1802. S. 650. Aus einem Marmorblock gehauen. Es ist wohl nicht möglich, daß irgend ein Mensch, dem die Natur nicht die innere Musik versagt hat, nicht durch das Adagio ergriffen, allmählig immer höher geleitet, dann durch das **Presto agitato** so innig bewegt und so hoch gehoben werden sollte, als er durch freie Klaviermusik nur zu heben ist.

3. Neuere Analysen.

Dingelstedt (**Journal d'Odessa 1840**). **La Sonate com-**

mence par un adagio, où la mélodie est presque nulle mais où l'harmonie nous inonde en accords si sombres, si mystérieux qu'on ne peut les retrouver que dans le monologue de Faust, quand il médite sur sa vie, passée à la veine recherche de Dieu. Le cri de la nature, en revolte ouverte contre le créateur, est admirablement rendu par la neuvième prolongée à la 16me mesure, neuvième qui se retrouve encore une fois plus déchirante, plus déséspérante à la répétition du motif sur la dominante. La basse répond majestueusement à la pensée du philosophe en délire; elle sent, elle souffre avec lui; elle s'abûse avec lui dans le gouffre sans fond de la pensée, sitôt qu'elle n'est plus guidée par la voix de Dieu. L'Adagio finit comme un écho, au loin; sa voix cuisante, réfléchie par les rochers de la vanité humaine, s'éteint, et le penseur goûte un moment d'un repos trompeur. Suit le Scherzo et avec lui encore Faust, mais dans une autre phase de sa vie. Il a passé le Rubicon et d'un pas téméraire franchi la limite que la volenté suprême a bien-voulu nous imposer; ne trouvant pas Dieu sur la terre, il va, dans sa démeure, le demander à l'enfer. Or, sur sa route fatale, il trouve une fleur si suave, si céleste, qu'il s'arrête un moment, rien que pour respirer le parfum énivrant de l'amour véritable et désintéressé. L'insensé! il l'entraîne dans sa chûte comme au printems une avalanche du haut des Alpes entraîne une fleur des montagnes qui promettait

du parfum pour tout l'été. Après avoir ainsi brisé le dernier noeud qui l'attachait à la terre, il s'y cramponne encore par le désir convulsif de faire le bien à l'aide du mal, de combattre l'enfer avec ses propres armes. Le Presto nous donne ce combat. Nous y retrouvons les pensées déchirantes de l'adagio, devenues action; nous y retrouvons le courage, la fierté de Faust, mais changés en désespoir, en rage, quand le maître se voit esclave; nous y retrouvons le souvenir de Marguerite, mais changé en remords et suivi d'un rire infernal du sinistre Méphistophélès.

Sonate quasi fantasia. Fragment aus einem neuen Buche A. Oulibischeffs. Musik. Bote 1856 Nr. 1. (Uebersetzung einer unter den Augen des Verfassers gemachten russischen Uebersetzung des französischen Originals.)

Es giebt Kunstwerke, die unter Konstellationen entstehen, die dem Genius besonders günstig sind. Werke dieser Art bedürfen keiner Beurtheilung durch die Kritik um in die Reihe der Muster zu treten. Ein besserer Richter fällt ihr Urtheil, der Richter des allgemeinen Gefühls. Auf ihnen ruht, von ihrer Geburt an, das Siegel der Unsterblichkeit, sie allein genießen des seltenen, herrlichen Vorzuges, Eingeweihten und Ungeweihten zu gefallen, für alle Zeiten zu gefallen, so lange immer es Ohren geben wird um zu hören, Herzen um zu lieben und zu leiden.

Der Leser erräth leicht, daß diese Einleitung der Cis Moll und nicht der Sonate quasi fantasia in Es Dur op. 27 gilt.

Ich überginge gern die Cis Moll-Sonate mit Stillschweigen, was hätte ich von ihr zu sagen, wenn nicht, daß ich, als ich sie hörte, in Thränen ausbrach, wie so viele Andere, wie Hektor Berlioz von sich in seiner musikalischen Reise erzählt, als er von Liszt die Sonate spielen hörte, woraus folgt, daß dieselbe überall denselben Eindruck macht.

Beethoven widmete die Sonate Julietta Guicciardi, die er liebte. Das Denkmal der Liebe, daß er in der Sonate aufführte, wurde auf natürlichem Wege zum Mausoleum. Für einen Menschen wie Beethoven konnte die Liebe nur eine jenseitige Hoffnung sein, ein Leid, eine Seelentrauer hienieden. Das Adagio drückt diese Trauer aus, dieses trostlose Leid der Liebe, einer Liebe, die fern von irdischen Interessen nur durch ihr Gefühl lebt, wie eine durch nichts genährte Flamme. Aus dem Schooße einer Grabesharmonie (die Argeggien in Triolen der rechten Hand, während der Baß langsam zu den tiefsten Stufen des Pianoforte herabsinkt) erhebt sich von Zeit zu Zeit eine melodische Phrase, welche so zu sagen von selbst aus der Folge der Akkorde entsteht und wieder eben so in ihnen verschwindet. So leuchtet einen Augenblick der blasse Schimmer des Mondes, um sich hinter jagenden, finstern Wolken zu verstecken, welche ihn mit ihren Wogen verdunkeln. Wie erhaben, wie betrübt zugleich sind nicht diese untereinander wechselnden Melodienphrasen, welche aus einer Aeolsharfe zu säuseln scheinen. Diese Phrasen vereinigen sich erst zu einer vollständigen Melodie, nachdem der Gesang sein Leid ausgesprochen und nur allmählig hinstirbt. Das der poeti-

schen Idee zu Grunde liegende Programm, auf das man mit dem geistigen Ohr durch diese erhabene Trauer hingeführt wird, nimmt die Gestalt eines Grabdenkmals an. Es ist als ob man in Mitten einer einsamen Ebene ein kolossales Grab erblickte, blaß von der Sichel des Mondes erhellt, von dem Genius der Trauer niedergeschlagen befragt. Melodische Seufzer erheben sich aus dem Grabe, gleichsam die Antworten des schmerzenreichen Schattens. Wo er endlich schweigt, bleiben in den sechs letzten Takten nur noch die ununterbrochenen Triolen der Begleitung, das dumpfe Brausen der tiefen Bässe, die Alles bezwingende Stimme des Todes, welche durch das ganze Adagio, von Anfang bis zu Ende geht. Man kann die ganze Sammlung der Beethovenschen Sonaten durchlaufen, ohne etwas höheres im Ausdruck als dieses Adagio zu finden, das seiner Faktur nach zugleich eins der allereinfachsten ist. Man ist zu glauben versucht, daß der Komponist in melancholisches Brüten versunken, maschinenmäßig die Tasten berührte, ohne im Geringsten an das Resultat seiner göttlichen Improvisation zu denken.

Zwischen dem Adagio und Presto agitato der Sonate besteht eine augenscheinliche Verwandtschaft, zugleich aber auch ein eben so starker Kontrast. Die Leidenschaft hat gewisse Phasen, eine der häufigsten ist der rasche Uebergang von der Stille zum Sturm. Die Seele, scheinbar dem Schicksal ergeben, in Wahrheit nur eingeschläfert, durch brennende Verzweiflung erweckt, erhebt sich gegen das Schicksal das sie sich mit eiserner Hand unterthänig machen wollte. Solche Augenblicke mußten

in Beethoven öfter als in jedem anderen Menschen vorkommen. Den Beweis hiefür liefert das Presto, von dem die Rede ist. Nach der tödlichen Niedergeschlagenheit im Adagio ist das Presto die energischste Reaction. Es enthält zwei entgegengesetzte aber in einanderfließende Motive, welche zwei Gefühlen verschiedenen Charakters entsprechen, Verzweiflung und Ergebung, oder wenn man will, Anschuldigungen des Schicksals und Klage. Das erste Motiv, eine heftige, stürmische Passage steigt — ich sage nicht wie ein Strom flammender Lawa — die Lawa hat die Gewohnheit zu fallen nicht zu steigen *),

*) Diese indirekte Unterweisung meiner in der physikalischen Geographie, habe ich zurück zu weisen. Daß H. Oulibischeff nicht sagen will was ich gesagt habe, ist mir lieb, der Leser könnte glauben, ich konfundirte noch Grundbegriffe wie er. Die Lawa steigt aus dem Schooß der Erde in den Krater eines Vulkans, bevor sie fällt. Ein Steigen von vielen tausend Fußen schien mir hinreichend, das Steigen einer Klavierfigur durch zwei Oktaven zu bezeichnen, der Lawastauungen in Ebenen vor einem Widerstande, den sie nicht überwinden, zu geschweigen. Das val del buove am Aetna scheint Oulibischeff aber eben so unbekannt geblieben zu sein. Einem Bilde von steigenden Wasserfluthen, das Oulibischeff gewiß gelten lassen, weil es französisch gewesen wäre, so etwas von der marée du Havre, zog ich das Bild des Feuerstromes vor, dem man füglich die heftigste Leidenschaft einer Künstlerseele vergleichen mag. Beethoven et ses trois styles T. 1. p. 236. le final de la Sonate est une coulée de lave enflammée. A chaque sommet de son incessante ascension, deux coups de tonnerre éclatent et la rejetent à son point de départ.

Das Bild mag H. Oulibischeff nicht anstehen, es verstößt weder gegen die Erfahrungen der Physik noch gegen den Geschmack. Wie

sondern einfach in Sechzehntheilen um sich jedes Mal an zwei vollen, abgerissenen Accorden zu brechen, die vertikal, drohend

---

hat nur ein Schriftsteller, der in Vergleichen nicht glücklicher ist wie H. Oulibischeff, an meinem Bilde nicht etwa Anstoß nehmen wollen, denn der gute Wille dazu liegt auf der Hand, wie hat er an dem Bilde Anstoß nehmen können? Ein Vergleich bei H. Oulibischeff, wie man viele bei ihm findet, mag den Beweis liefern, daß ein Urtheil dieses Schriftstellers in der Materie, jedenfalls der Berufung unterliegt. Es ist von Mozart's Quintett in D Dur die Rede. Le Quintette s'ouvre par un Larghetto assez mystique, sagt H. Oulibischeff, où la basse, marchant en avant d'une mélodie incertaine, parait guider chacun de ses pas. Est-ce dans l'antre de Trophonius que le compositeur nous conduit, ou veut-il tout simplement nous faire recevoir maçon? Point, c'est une surprise très-différente qu'il vous ménage. A travers les détours d'un couloir obscur, vous arrivez de plein-pied dans un lieu arrangé, éclairé, parfumé et comfortable, comme pourrait l'être un salon du pays d'Eldorado. (Biographie de Mozart T. 3 p. 218.) Die Physik, die Architektur, die es auf Befriedigung häuslicher Bedürfnisse absieht, mögen nichts gegen diesen Vergleich zu erinnern haben, es dürfte kaum eine Regel des guten Geschmacks geben, die er nicht verletzt. Non claudicat simile — foetet.

Es ist in der Art und Weise französischer Kritik, der H. Oulibischeff nachahmt, sich an einem Wort, an einer Nebensache zu halten, um nur nichts mit dem Kern der Dinge zu thun zu haben. Die Flüchtigkeit ist dabei so groß, daß sie nicht dem Gegner, daß sie Elementarbegriffen vor den Kopf stößt. Ein Russe darf bedauern, daß H. Oulibischeff nicht sehen wollen, was er aufgab, indem er die französische Sprache seiner ernsteren, würdevolleren Muttersprache vorzog. Aus der größeren Originalität seiner slavischen Natur, hätte H. Oulibischeff Bleibenderes geleistet, als was er in dem Flitterstaate

dastehen wie zwei Felsen. Das unaufhörlich unter rhythmischen und harmonischen Veränderungen mit dem ersten Thema

---

fremdländischer Geistesgewohnheit aufzuweisen hat. In einer scherzhaften Sprache wie die französische, wird auch der Ernst zum Scherze, ist mithin nichts für Ernst zu nehmen, sobald der Gedankenstrom, dem Strom der Sprache, dem bloßen Wortschwall unterliegt, wie dies vorherrschend bei H. Oulibischeff der Fall ist.

Giebt der Nichtfranzose die gute Hälfte seiner Mittel auf, wenn er französisch schreibt; so ist von den Franzosen selbst zu bemerken, daß es seltener Fähigkeiten bedarf, um französisch etwas zu leisten, was mehr als Fangspiel mit Worten, Sylbenstecherei, Conversationsschaum, ausmache, wie dergleichen noch bei Berlioz und d'Ortigue störend ist. Was bei H. Oulibischeff aus der Ueberschwemmung französischer Phraseologie, als die Spitze seiner besseren, seiner slavischen Natur, hervortaucht, wäre in jeder anderen Sprache ein sicherer Grund und Boden geworden. Jetzt ist man auf Gedankenfischen in französischen Wortsümpfen bei ihm angewiesen. Göthe sagt:

„Man kommt sich recht komisch vor, wenn man französisch schreibt."

Der französisch schreibende Nichtfranzose stellt sich das Dilemma, eine Stufe herunter zu steigen, denn das Niveau französischer Kritik ist das niedrigere, weil es den Effekt für die Ursache, den Schein für die Wirklichkeit nimmt, oder unverstanden zu bleiben. Meint man es ernst, so ist man gerade dann so wenig als möglich das, was man sein will, eine Individualität, die im französischen regelmäßig ertrinkt.

Was von dem Wortunfug französischen Geistes in der Kunst gilt, will ich auf mein Buch „Beethoven et ses trois styles" bestens angewandt wissen. Nachdenken, der Ernst des Lebens, der zum Ernst in der Arbeit wird, haben mich erkennen lassen, daß ein Buch über die Kunst in französischer Sprache, todtgeboren ist und würde es, wie das meinige, in Belgien nachgedruckt.

Der in H. Oulibischeff citirte Vergleich wäre diesem Schriftsteller in der russischen, in jeder anderen ernsthaften Sprache, nicht einge-

wechselnde zweite, ist eine Melodie durchdringendster, bezaubernndster Zartheit. Mit so einfachen Mitteln erreichte Beetho-

---

fallen. Im Französischen verführt die Euphonie der Worte, so etwas von einem sonoren **„lieu“**, zur Kakophonie der Gedanken. Qui est-ce qui aurait dit cela? sagt man im französischen, weil eben nur immer etwas gesagt, nicht eben so oft gedacht wird. Aber Achtung gegen sich, in der Achtung gegen den Gegner, kann man von den Franzosen lernen. Sie haben Manier, was nicht Alle haben, die französisch schreiben. Was ich gegen H. Oulibischeffs Verfahren in der Kritik überhaupt, in seiner Kritik Beethovens insbesondere, zu erinnern hatte, hielt ich in den Schranken der Achtung, von der so eben die Rede gewesen ist. H. Oulibischeff ist den anderen Weg gegangen; er hat sich zu sagen erlaubt: „wie er auf meine Kritik seiner Ansichten oder richtiger, nicht sowohl auf meine als auf die Kritik derselben durch meinen musikalischen Lehrer und Mentor (!) Damcke, geantwortet habe (in der nordischen Biene), weil Damcke, für die vorzugsweise aus Deutschen bestehenden musikalischen Kreise in St. Petersburg, eine Autorität gewesen wäre“ (Musikal. Bote 1856 Nr. 19).

Ich gab nie die Arbeiten eines Anderen für die meinigen. Meine Beurtheilung einiger, Mozart angreifenden, Beethoven, wo möglich, lächerlich machenden Stellen in H. Oulibischeff (biographie de Mozart T. 3. p. 266, 268, 246) waren durch das nicht vergessene Citat leicht von der Ansicht Damckes zu unterscheiden. Eine Verdächtigung meiner in dieser Beziehung durch halbe Worte, mochte H. Oulibischeff zusagen; ich verachte das Mittel wie den Zweck.

Das Buch des H. Oulibischeff ist eine Salonunterhaltung über Mozart im Billetstyl; mein französisches eine solche über Beethoven, im Feuilletonstyl; ich unterscheide dabei nur die Oulibischeff nachweisbaren Sprachfehler von einigen Inversionen die mir zur Last gehen mögen.

Wen die Verehrung Mozart's zu solcher Verkennung Beethoven's führt, wie wir es bei Oulibischeff sehen, der versteht auch Mozart nicht, sagt Jahn (Mozart Bd. 1. Vorrede S. 19).

ven hier die Energie, welche das Finale der G Moll Symphonie von Mozart auszeichnet, in so einfachen Formen sprach er seinen Zorn, seine Verzweiflung aus, erdrückte er das ganze menschliche Geschlecht unter der Last seiner Anschuldi-

---

Ohne Zweifel wird das von H. Oulibischeff über Beethoven erwartete Buch diesen Beweis führen, denn nur der Bußfertige bessert sich. Oulibischeff sieht sich in Mozart. Er hält diese Identität für so ausgemacht, daß er von einer Fortschreitung Mozart's sagt: „er, H. Oulibischeff (von dessen Kompositionen nie etwas verlautet), würde die Verantwortlichkeit für dieselbe nicht zu übernehmen wagen (une modulation si hardie que je n'oserais en assumer la responsabilité, biographie de Mozart V. 2. p. 329). Die Ausstellung gegen die Fortschreitung ist in der Art der oben gerügten, gegen steigende Lawa. Von der Verbesserung in einem Mozartischen Quartett, mit der sich Fetis so gründlich lächerlich gemacht hat, nachdem Haydn die Stelle gut geheißen, was Fetis nicht wußte, wie denn ein Franzose selten weiß, was in Deutschland vorgeht, sagt H. Oulibischeff, er werde die Stelle nur noch nach der von Fetis beliebten Korrektur spielen (biographie de Mozart V. 2. p. 255 vergl. Bd. 2. S. 78).

H. Oulibischeff glaubt, daß er von der Kunst, von Gründen der Kritik, spricht, wenn er von sich spricht.

In der Kritik giebt es billig keine andere Autorität als das Gewicht der ausgesprochenen Meinungen, worüber die Zeit oft ein besserer Richter ist als der Leser. Das Buch des H. Oulibischeff über Mozart, ist durch das Buch von Jahn beseitigt worden und war schon ein überwundener Standpunkt der Kritik, welche Beethoven nicht aus sich, sondern aus Mozart erklärte. Ich kann nur wünschen, daß gegenwärtiges Buch durch ein ähnliches Meisterwerk beseitigt werden möge, bin ich mir gleich bewußt, keinen an sich hinfälligen Standpunkt eingegangen zu sein, wie H. Oulibischeff, der Alles, nur nicht Mozart, aus Mozart erklärt.

gungen des Schicksals ohne aufzuhören wie ein Kind zu weinen, das seine Mutter um Verzeihung bittet.

Zu dieser Zeit seiner Thätigkeit wies Beethoven noch nicht die Regel Mozart's zurück: daß die Musik selbst beim Ausdruck der furchtbarsten Stimmungen der Seele, nicht aufhören darf, Musik zu bleiben und das Ohr beständig zu fesseln. Auf diese Weise ist das **Presto agitato** ein Muster äußerst pathetischen Ausdrucks und zugleich eine der glänzendsten Piecen für den Pianisten. Ich habe dasselbe bei mir von Anton Kontski ausführen hören und wage zu versichern, daß unter den Fingern eines solchen Virtuosen dieses wunderbare Kunstwerk mir der Triumph des Instruments schien und nicht das Ende, die Agonie desselben, wie ein Kritiker gesagt hat.

Aber ich vergesse, daß es in der Sonate ein Scherzo giebt und zwar im Dur-Ton der Haupttonart, nicht in Kreuzen, in Been (Des Dur) geschrieben. Man kann sich nur wundern, wie dieses Scherzo, das weder eine Beziehung zu dem Vorhergehenden noch zu dem Nachfolgenden hat, sich hieher verirrt hat. Eine Blume zwischen zwei Abgründen, hat Liszt vom Scherzo gesagt. Meinetwegen! aber ein solcher Platz, denke ich, ist für die Blume gerade nicht zu effektreich, und so mag es von dieser Seite (!) der Metapher Liszt's nicht an Wahrheit fehlen (!).

4. Ansicht.

Wir schilderten bereits Beethoven in seinem Liebesleben (1. Bd. Seite 159 und folgende). Den stärksten Eindruck

auf das Herz des Künstlers hatte die Gräfin Julia Guicciardi gemacht, deren Name in dem Kunstdenkmal lebt, das ihr die Liebe Beethovens weihte. Die Nähe Wiens und die politischen Beziehungen Oestreichs zu Italien, machten Wien schon früh zu einem Vorhof des Landes, dessen größtentheils armer und bedeutungsloser Adel, immer in Wien etwas zu suchen hatte. Die einzige Illustration des Namens Guicciardi ist die Beethovensche Dedication. Julia heirathete den Grafen Gallenberg, einen unbegüterten und unbedeutenden Menschen. Bis dahin wäre Alles in Ordnung gewesen und man hätte nur auf Julien die Worte Ortlepps (Beethoven eine phantastische Charakteristik S. 93) anzuwenden: „Adelaide (die Baronin Cotmann siehe op. 101) heirathete einen reichen Baron. Geld heirathete Geld. O Mädchen, wann werdet Ihr dahin kommen, statt der Leiber, Häuser und Goldstücke, Geister und Seelen zu heirathen?"

Wenn ein Geist, wie Beethoven, in Liebe ist, so benimmt er sich dabei anders als ein Anderer. Vor Jahren schrieb uns darüber Hugo Dingelstädt: „Die Dedication an die Gräfin, führt noch nicht auf einen Liebesseufzer. Wenn große Leute in Liebe sind, dann dichten sie auch große Sachen, einen Faust oder König Lear. Liszt hat's getroffen: **une fleur entre deux abîmes.** Das Scherzo: Gretchen. Später mit hinabgerissen."

Von Zusammenstellungen mit dem Faust gilt was wir vom Humor in Beethoven sagten (bei op. 22). Alles soll Faust sein, was nicht etwas Anderes ist. Wo man selbst

nichts findet, muß der Faust herhalten, und zwar unpersönlich, da diese Figur auf die Person von Beethoven ganz unanwendbar ist. Und wie unwahrscheinlich ist erst, daß Beethoven in dieser Sonate den Faust instrumental denken wollen? Da liegt Beethoven und sein Verhältniß zu einer Liebe in der vornehmen Welt, näher.

Eine Liebesphantasie war nur die As Dur Sonate op. 26, eine Liebesphantasie ist nur die Cis Moll Sonate op. 27, und ein würdiges Seitenstück zu der Grablegung eines Helden (Genius) im Trauermarsche jener, das Traueradagio (**adagio sulla morte d'un eroe**) in dieser.

Beide Bilder haben denselben breiten Rahmen ($^4/_4$), beide sind in Moll, wo aber Beethoven etwas in Moll schreibt, geht er immer bedeutsam in die Tiefe.

Beide Sonaten ferner sind aus derselben Zeit (1802). Bei der Tiefe eines Gefühls aber, das dem Künstler vier Jahre später (1806) die Briefe an Julia diktirte, die mit Ehren einen Platz in der **Nouvelle Héloise** einnähmen, bei einer Liebe die durch sein ganzes Leben ging.*), die ihn noch den

*) Conversationshefte Beethovens, Schindler, S. 278. Im Jahre 1823 (also 21 Jahre nach Erscheinen der Cis Moll Sonate) wünschte Beethoven die Partitur seines Fidelio (nach der letzten Bearbeitung von 1813) durchzusehen. In seinem Namen wandte ich (Schindler) mich an den Grafen Gallenberg, der damals die Aufsicht über das Musikarchiv des kaiserlichen Operntheaters hatte. Gallenberg wies jedoch das Ansuchen unter mancherlei Vorgebungen ab. Noch einmal und zwar zum letzten Mal sollte ich den Versuch machen, den Grafen gefällig zu stimmen. Gespräch (hierüber) mit Schindler. Schindler:

Nebenbuhler mit Geld unterstützen ließ, mußte ihn diese Liebe zu mächtig beherrschen, um einem anderen Gedanken Raum zu

---

Der Graf Gallenberg hat mir heute keine große Achtung eingeflößt. Beethoven: Ich war sein unsichtbarer Wohlthäter durch Andere. S.: Das sollte er wissen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben scheint. B.: Sie fanden also, wie es scheint, Gallenberg nicht gestimmt für mich, woran mir übrigens nichts gelegen, doch möchte ich von seinen Aeußerungen Kenntniß haben. S.: Er erwiderte mir, daß er glaube, Sie müßten die Partitur selbst haben. Allein als ich ihm versicherte, daß Sie selbe wirklich nicht haben, sagte er, es sei die Folge Ihrer Unstetigkeit und beständigen Herumwanderns, daß Sie selbe verloren haben.

Noch eine Frage ob Schindler auch die Gräfin gesehen habe, schreibt Beethoven in französischer Sprache: J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son epoux (soll heißen: sie liebte mich mehr als sie je ihren Mann geliebt). Il étoit pourtant plutôt son amant que moi (soll heißen: wenn er sie gleich früher liebte als ich) mais par elle j'apprenois de son miserè et je trouvois un homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 florins pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible (soll heißen: durch sie erfuhr ich seine Lage und fand Jemanden der mir 500 Gulden lieh um ihm zu helfen. Er war immer mein Feind, ein Grund für mich, ihm alles mögliche Gute zu erweisen). Schindler: Darum sagte er mir auch: er ist ein unausstehlicher Mensch! wahrscheinlich aus lauter Dankbarkeit. Doch, Herr, vergieb ihnen. Est-ce quil y a longtemps qu'elle est mariée avec de Gallenberg. Beethoven: Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'épouse de lui avant son voyage en Italie (soll heißen: sie hatte ihn vor ihrer Reise nach Italien geheirathet). Arrivé à Vienne, elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois (soll heißen: Nach ihrer Ankunft in Wien suchte sie mich in Thränen auf, aber ich verachtete sie). Schindler:

geben als er die As Dur und Cis Moll Sonate schrieb, von deren die letzte dieser Julia dedicirt ist, die er sein Alles, sein Ich nennt.

Nicht nur ihrem mächtigen Sehnsuchtsausdrucke nach, sehr psychologisch ist mithin anzunehmen, daß eine und dieselbe Seelen- und Herzensrichtung beiden Sonaten zu Grunde liegt. Mit dieser Ansicht stehen wir aber ganz auf dem von Hand (Aesthetik der Tonkunst) der Sonate als musikalischer Form angewiesenen Grund und Boden. Die Sonate ist die charakteristische, durch Instrumente ausgeführte, Darstellung mehrer

---

Herkules am Scheidewege! Beethoven: Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben? —

In diesem uns von Schindler verdienstvoll erhaltenen Gespräche fließt eine wichtige Quelle für die Beurtheilung des sittlichen Menschen in Beethoven den die letzten Worte außer Zweifel stellen, als für die Beurtheilung der Cis Moll Sonate, als ein der Gräfin Julia heiliges Liebespoem. Wie groß und lauter Beethovens Liebe war, beweist der Umstand, daß er Julie noch in ihrem Manne, in seinem persönlichen Feinde liebte, daß er sein unsichtbarer Wohlthäter durch Andere wurde. Auffallend ist, daß sich Beethoven in einem vertrauten Gespräche des Französischen bedient, dessen er so wenig Herr war, wie man sieht. Wollte er es den gesellschaftlichen Kreisen nachthun, in denen er die Geliebte gekannt hatte? War es Zartgefühl, das ihn nach 21 Jahren in der Sprache der vornehmen Welt und damit gewissermaßen versteckter, heimlicher, von seiner Liebe sprechen ließ? — Zu loben ist Schindler das Gespräch mit diplomatischer Treue wiedergegeben zu haben. Wer die Instrumentalsprache wie Beethoven beherrschte, dem standen Fehler im Französischen. —

naturgemäß verbundener Seelenzustände, welche als Entwicklung eines Grundgefühls betrachtet werden können.

Nach Ebbe und Fluth in dem Herzen Beethovens, unterscheiden sich die beiden Gedichte; in ihrem Grundgedanken, in der Klage gegen das Schicksal um die Geliebte, sind sie eins.

Bis an den Grund der Meere reicht die Ebbe im Herzen des Künstlers im Cis Moll Adagio. Einen Augenblick ergießt sich sein Wehe in die verwandte Natur, einen Augenblick blüht ihm Erinnerung in der Erscheinung der Geliebten (Intermezzo in Des Dur). Aber das Schicksal tritt zwischen ihn und die holde Gestalt; alle Fluthen die je über ein Menschenhaupt zusammenschlugen, peitschen das Presto. Von Welle zu Welle, von Tiefe zu Tiefe, treibt es ihn hin. Mächtige Anker läßt er fallen (die Pfundnoten im 36. und 37. Takt, des 2. Theils, die bodenlosen 2 Takte Adagio vor Schluß Löcher im Meere). Die Anker reichen an die Tiefe, aufzuhalten vermögen sie nicht.

Ein Liebeskampf gegen das Leben im Gespräch mit der Geliebten, war uns das Allegro in der As Dur Sonate; das sturmbewegte Meer der entfesselten Leidenschaft, ist das Presto der Cis Moll Sonate.

Zu näherer Bezeichnung des unendlich in sich gegebenen Adagio, bringen wir folgende Ueberschriften der Sätze in Vorschlag.

Der Dichter mit dem Sturm im Herzen am nächtlichen Meeresgestade. (**Adagio sostenuto.**)

Alles still und heilig — nur zuweilen bricht sich dumpf murmelnd eine Woge langsam am Ufer. Das zitternde Licht des Mondes über dem Meeresspiegel — il tremolar della marina sagt Dante — die Unendlichkeit vor Dir, über Dir, unter Dir — da schwinden Sorgen und Noth, die treuen Begleiterinnen des Tages und der wunden Seele entringt sich ein Dankgebet.

Ein heller Ton zieht durch die Tiefe, durch das Herz. Der Ton bringt aus der Tiefe das Bild der Geliebten (Allegretto).

Mit dem Tage kommt der Sturm. (Presto agitato.) Ergänzen sich die Sonaten in As Dur und Cis Moll; so kann Beethoven in letzterer von vornherein ein Adagio geben, ohne daß man ihn darum weniger verstehe. Diese großartige Improvisata verbindet er durch ein attacca mit dem Allegretto, das, in seinem Sinne, gar nicht von der langsamen Bewegung in einem Adagio-Tempo ohne Adagio-Form, zu trennen ist, die Auflösung der Exposition in den Knoten des Interesses ausmacht.

Wie Rosenschimmer fällt das Allegretto, das in Des Dur verklärte, endlich mit dem Geheimniß erscheinende Cis Dur, auf die dunklen Farben der langsamen Bewegung.

Als ein solcher Lichtblick in diese Geistesschleier, will das Allegretto wiedergegeben sein, wehmüthig zärtlich verschwimmend. —

Das Allegretto ist gleichsam das Gegenmotiv der langsamen Bewegung nach der Seite fesselloser Phantasie, beide

Bewegungen bilden e i n e n Satz dessen Melodiespitze in Des (Cis) Dur liegt. Diese freieren Behandlungen der Satzformen bringt Beethoven hier unter den Schutz der Benennung **Quasi Fantasia.** In der 3. Periode sind diese Ausnahmsformen die, ersten Sätzen in mehrfachen Bewegungen, zu Grunde liegenden, normalen Konstruktionen.

Bei einem Kunstwerke so freier Natur, war eine Veränderung in Bewegung und Rhytmus an der Stelle, welche gewöhnlich den Mittelsatz in der Sonate einnimmt, selbst auf dem für die 2. Periode einzunehmenden Standpunkte, weder nothwendig ein zweiter, vom ersten unabhängiger Satz, noch nothwendig ein Scherzo, in keinem Falle aber so scharf charakterisirt wie in der haarbeutligen Sonate des musikalischen **ancien régime**, deren Begriff Beethoven bereits aufgehoben hatte, deren Maaßstab mithin nicht in Anwendung kommt.

Eine Analogie hätte Oulibischeff, der Beethoven an Mozart mißt, in der Pianoforte-Phantasie (D Moll $^4/_4$), wo das Allegretto in D Dur ($^2/_4$) eine ähnliche Rolle bei Mozart spielt. —

Der dreitheilige Rhytmus, die Bezeichnung T r i o, die Reprise der beiden ersten Theile nach dem Trio, machen das Allegretto noch nicht zu einem, in dem Geiste des Werkes unbequem unterzubringenden Scherzo, und soll das Allegretto auch noch in einer quasi fantasia ein Scherzo sein, so hat uns gerade Beethoven an tief reichende Gefühlsfäden in dieser Form gewöhnt, die nichts mit der Haydn-Mozartischen Minuett zu schaffen haben.

Der tiefen Wurzel einer langsamen Bewegung entsprießt hier eine duftige Melodieblüthe in der Einkleidung einer von Beethoven für sein Scherzo gebrauchten Form und Benennung (Bd. 2 S. 121). Diese Einkleidung unterscheidet sich aber wesentlich dadurch von einem Scherzo, daß der 1. Theil des Allegretto keine Reprise hat, was dessen Verhältniß zu der langsamen Bewegung inniger macht. Dieser Umstand ist gar nicht bemerkt worden und ist wichtig, da man dadurch nicht auf den Anfang des Allegretto zurückgeführt wird, das sich durch eine Wiederholung des Anfangs sehr viel mehr von der langsamen Bewegung trennen würde, als dies jetzt der Fall ist. Erst nachdem die Einmündung der langsamen Bewegung in die raschere geschehen, erst vom Ende des 1. Theils des Allegretto, erscheinen die der Scherzo-Form angehörenden Reprisen, und nun ohne Störung, weil uns die raschere Strömung bereits in die Mitte des Allegretto geführt hat. Hierzu kommt daß die Synkopen im Trio, den Rhytmus nach der Hälfte ($^2/_4$) der von der langsamen Bewegung eingegangenen Taktart ($^4/_4$) hindrängen und auch damit dieser näher treten. Eine Eigenthümlichkeit Beethovens im Scherzo, die hier eine besondere Bedeutsamkeit gewinnt.

Die berechtigte Analyse ist nur die, welche aus der von ihr gebotenen Idee, alle Erscheinungen eines Instrumentaltextes erklärt, in der Art wie diese Erscheinungen selbst, zumal in Beethoven, auf das Thema zurückzuführen sind. —

Eine unberechtigte Analyse aber ist die, welche einem Kunstwerk so viel wegschneidet, als es braucht, um dasselbe in die

Analyse hinein zu passen, wie in das Bett des Prokrustes. Das Kunstwerk, daß er beurtheilt, hat der Kritiker zu erklären, nicht sich selbst. Es mag daher im Einzelnen, durch Erfindung von Vergleichen und Bildern, noch so viel geleistet werden, wenn die gegebene Erklärung nicht für alle Erscheinungen ausreicht, so wird die Analyse nicht zu Recht bestehen.

Die Zumuthung, das Allegretto einem Werke abzuschneiden, das für den Komponisten schon deshalb eine besondere Wichtigkeit haben mußte, weil es den Namen der Geliebten in die Welt trug, das zu seinen persönlichsten Emanationen gehört, in welchen der Künstler gewiß Alles wohl bedacht hatte, diese an sich unkritische, weil willkürliche Zumuthung, ist nicht neu. Die Pariser sind mit gutem Beispiel vorangegangen. Fräulein Claus hat in ihren Concerten in Paris, die Cis Moll-Sonate mit Auslassung des Allegretto vorgetragen und ist dafür belobt worden. H. Henri Blanchard hat das deutsche Blut dafür in der **Revue et Gazette musicale de Paris**, gelobt und dabei zuerst das Urtheil veröffentlicht, von dem die Kritik die Appellation an den gesunden Menschenverstand zu ergreifen hat: „Das Scherzo (Allegretto) passe nicht zur Sonate!" —

Dies ist im 19. Jahrhundert, in Paris, das sich für die Hauptstadt aller Kultur nimmt, in dem ersten musikalisch-kritischen Blatte der Kultur-Hauptstadt, gedruckt worden!

H. Henri Blanchard hatte Beethoven, nicht sich, Herrn Henri Blanchard bei Gelegenheit der Cis Moll-Sonate zu verstehen.

Die blödsinnige Anmaßung, ein Satz in Beethoven habe

wegzufallen, weil man ihn in Paris nicht versteht, giebt einen Maasstab für die Beethovenauffassung der Franzosen, deren rohe Bilderstürmerei in den Symphonien das Früchtchen der Amputation des Allegretto in der Cis Moll-Sonate getragen hat und von einem Franzosen, selbst in einer Art gebrandmarkt wird, die das französische Musikwesen, die Manier französischer Kritik, Worte, auf denen kein Gedanke zu haften vermag, Worte, glatt wie ein Mausefell, statt kritischer Gedanken zu geben, in einem so wohl getroffenen Bilde zeichnet, daß man dasselbe die Beethoven-Konfession Frankreichs nennen sollte. Man sehe dieselbe bei op. 36.

Es ist noch zu erwähnen, daß die Cis Moll-Sonate unter der Benennung der Mondschein-Sonate bekannt ist. Dieser Name kommt ihr von Rellstab, der das Adagio mit dem Vierwaldstädter See bei Mondschein verglich, was Wahrheit haben mag, wenn man auf dem See an die Sonate denkt, den Geist aber noch nicht aus der Sonate auf den See führt. Wir selbst hatten das Glück, bei Mondschein in einer stillen Augustnacht den wunderbaren See zu befahren, in dem Schatten der Tellkapelle am Fuß des großen Axen, das große nächtliche Naturbild in uns aufzunehmen, und noch andern Tages zu Saalisberg, hoch über dem See die Orgel zu rühren. Ein Klavier ließe sich schon unter das Segeltuchdach einer Schweizerbarke stellen, die grause Tiefe des Sees am Cis Moll-Adagio messen; zu einer am Ufer im Mondschein lockenden Najade für das Allegretto, wäre nicht weit und der

Sturm hier zu Hause, aber man hat zur Stelle zu sein, durch den Vergleich kommt man nicht hin.

In Wien hat man der Sonate den Namen der Lauben-sonate gegeben, weil man sich einbilden wollen, Beethoven habe das Adagio in dem Laubgang eines Gartens, vor der schönen Gräfin, improvisirt. Es lag das an der Gewohnheit der Wiener, nicht so leicht ihren Tisch, Hähnel und Mehlspeise zu verlassen, die man ja auch wohl in einer Gartenlaube genießt. Wer in Wien für einen Kenner gelten will, wird gut thun, der Sonate die Laube zu lassen, wenn auch von den zweitausend Klavieren, welche 110 Klaviermacher jährlich, nach Angabe der neuesten Wiener Statistik, dort in die Welt schleudern, nur wenige damit von Lanner und Strauß, vom Sperl und Elysium unter der Erde zu dem Genie-Klavierspuk in Cis Moll auf derselben gebracht werden sollten.

Marx sagt vom Finale der Sonate, an der er die Periode mit aufgelöstem Nachsatz erklärt, Folgendes: „Der Hauptsatz setzt so ein (Beispiel der ersten 14 Takte bis zur Fermate auf gis), endet also mit einem Halbschluß oder einem Schlusse in der Tonart der Dominante, der aber nur die Bedeutung eines Halbschlusses hat, stellt sich mithin als ein Vordersatz dar. In der That wollte sich nur auch ein Nachsatz bilden; es wird wieder mit dem Hauptmotiv eingesetzt. Allein der Nachsatz führt gangartig zum Seitensatz in Gis Moll (also Dominante Moll für Parallele Dur) statt sich und die ganze Periode fest zu schließen. Dergleichen Gebilde ver-

einen die Beweglichkeit, die ein kurz abbrechender und dann wiederholter oder veränderlicher Satz bietet, mit der innerlichen Zusammengehörigkeit und Abgeschlossenheit einer Periode."

In der Sonate **quasi Fantasia** op. 27 in Es Dur (Nr. 1) ist Alles Skizze. Es giebt Skizzen in Beethoven, wie die fragmentarischen Sonaten op. 54, op. 78 nicht auch op. 90, welche letztere zwar nur zwei Sätze hat, aber dennoch eine persönliche Emanation ausmacht. Skizze ist das Fantasie genannte Werk op. 77 in dem der Wechsel der Bewegungen unmotivirt, wie im 1. Satze der Es Dur-Sonate **quasi Fantasia** auftritt.

Niemand hat die Formkräftigkeit in Beethoven tiefer erkannt als Marx. Es ist, sagt Marx, lange genug von Fachmännern, die mit ihrer Bildung nicht über einen beliebigen, rückwärts gelegenen Punkt*) hinaus haben vorwärts schreiten wollen und den nachsprechenden, ihre Unbildung hinter technischen Phrasen versteckenden Aesthetikern, Rezensenten u. s. w. dem Beethoven Excentricität, Losgebundenheit von der Form, wo nicht Ausschweifung oder Abschweifung und

---

*) In seiner Polemik mit Oulibischeff stellt Séroff für die Kritiker die noch heut' zu Tage Beethoven an Mozart messen zu können vermeinen, zwei Kategorien auf, die Kategorie der Unreifen, die Kategorie der Zurückgebliebenen. Ein Dilemma das Oulibischeffs Antwort nur fester geschürzt hat, an dem sein zu erwartendes Buch über Beethoven, nach den von demselben veröffentlichten Proben zu urtheilen, wenig ändern dürfte, so viel Schätzbares im Einzelnen auch von demselben zu erwarten steht. —

Formlosigkeit, beigemessen werden, während man ihm Phantasie, Genie zugestand. Eine tiefere Erkenntniß vom Wesen der Form würde gezeigt haben, daß eben er, nächst und neben Sebastian Bach, die energischste Formbildung, das heißt die tiefste Folgerichtigkeit und Vernünftigkeit in seinen Werken beweiset, eine tiefere, als meistens Mozart, dem aus angeerbter und von Jugend her bestehender Gewöhnung auch hier ein gar nicht zu rechtfertigender Vorzug beigemessen zu werden pflegt. Kompositionslehre B. 3 S. 255. Anmerkung. Diese Worte sind nicht genug zu beherzigen.

Was ist es denn, was der denkende Mensch in der Musik zu suchen hat? wenn nicht die Formkräftigkeit d. h. die Gesammtheit der Ausdrucksweisen die der menschliche Geist gefunden, um musikalisch verständlich zu werden? — Die Frage, wie man das Ohr, etwa durch sanfte Flötentöne, ergötzt, gehört in die Kinderstube der Menschheit. Nicht weil sie neu, ist die Formbildung bei Beethoven so außerordentlich bedeutsam, sondern weil sie den Bedürfnissen des Geistes zum Ausdruck zu kommen, so gewaltigen Vorschub leistet. —

Wenden wir dies auf op. 27 Nr. 1 an. Wo immer in symphonistischen, dem Pianoforte von Beethoven zugewiesenen Skizzen, etwas an der Formbildung vermißt wird, da liegen uns eben nur Formexperimente in anima vili vor, da sind es die Schlachtstätten seiner Kämpfe um die Form, die wir betreten, die zerstreut umherliegenden Steine und Blöcke die wir später im Gebäude wiederfinden.

Ein solches Baumaterial ist op. 27 Nr. 1. Auch das

Genie kennt Anfänge nach denen es seinem immer höheren Aufschwunge nach, verfolgt, nicht beurtheilt sein will.

Der 1. Satz (Andante $^{4}/_{4}$) hat etwas Leeres, Voraussichtliches, das in den drei ersten Theilen mit Reprisen, ein jeder zu nur 4 Takten, nicht bei Beethoven zu Hause zu sein scheint. Mit dem 13. Takt, wo ohne Vorbereitung C Dur auf Es Dur folgt, wird der Satz zwar phantasiereicher, aber immer noch von 4 zu 4 Takten mit der einzigen Veränderung wiederholt, daß ohne Theilstriche im Text selbst wiederholt wird. Zwölf Male wird so gehört, was einmal ermüdend ist. Wir haben da einen Beethovenschen Papierschnitzel aus dem einmal etwas werden sollte und nichts geworden ist. Die kleinen Bissen dieses Satzes füllen 36 Takte, drei Reprisen ungerechnet. Von diesen 36 Takten sind 20 in Abzug zu bringen, als Wiederholungen der zu Anfang exponirten, zwischen Tonika und Dominante wechselnden Theile; bleiben 16 Takte Gehalt; dann tritt ein Allegro $^{6}/_{8}$ C Dur auf, das nichts mehr sagt. Diese rasche Bewegung wird durch die wiederkehrende langsame zu Grabe getragen, eine Geduldprobe, wie sie in Beethoven ohne Beispiel ist. Der 2. mit dem 1. Satze durch ein attacce verbundene Satz (Allegro molto vivace $^{3}/_{4}$) ist ein Scherzo-Embryo in gleichen Werthen, aus dem auch weiter nichts wird, als das nach zweien, an Stelle eines Trio, nach As Dur modulirten Theilen, das Scherzo durch eine Synkopenfigur beflügelt, wiederholt wird, wie wir dies im Allegretto der Sonate op. 10 Nr. 2 fanden. Schon dieselbe Anwendung derselben Mittel

gehört bei dem immer nach Gehalt und Mitteln neuen Beethoven, zu einer bemerkenswerthen Seltenheit.

War bis jetzt Alles unbedeutend und farblos, so begegnen wir dafür im Finale einer ausgebildeteren Konstruktion. Seinem Gehalt nach, stellt sich indeß auch nicht das Finale über die leichtgeschürzten Schlußsätze dieser Art im $^2/_4$ Takte in Klavierwerken der ersten Periode, welche Schlußsätzchen Haydnscher Quartette nachgebildet zu sein scheinen. (Op. 10 Nr. 2, Op. 12, Nr. 3, op. 3, op. 4.)

Ein breit angelegtes Adagio (con espressione $^3/_4$ As Dur, 26 Takte) führt durch eine Kadenz unmittelbar in ein Allegro (vivace $^2/_4$ Es Dur) gegen dessen Schluß das Adagio, diesmal in Es Dur, gleichsam eine Erinnerung, wiederkehrt. So werden beide Bewegungen (Adagio, Allegro) zu einem Satze verschmolzen, dessen Knoten und Interesse in der langsamen liegt, etwa in der Art des 1. Satzes der pathetischen Sonate (op. 13) nur mit dem Unterschied, daß die Behandlung des Klaviers in op. 27 Nr. 1, Mozart näher steht als Beethoven.

Beobachten wir an op. 27 Nr. 1, wie Tondichtungen von geringerm Gehalt, für den Harmoniker immer noch von Bedeutung sein können. Wo in der Musik die geistige Persönlichkeit fehlt, kann eine Persönlichkeit in der Anwendung der Mittel, eine technische bestehen. So kommt folgerecht Marx dazu an dem Finale eine Mischform der höheren Rondo- und Sonatenformen zu erläutern. Der Hauptsatz, sagt er, ist zweitheilig, der erste Theil schließt nach diesem Vordersatz (Beispiel der 4 ersten Takte) im Hauptttone, der zweite des-

gleichen; aus dem ersten Abschnitte des Hauptsatzes (1. Takt) besonders aus dessen Schlusse (2. Takt) wird ein Gang über C moll und B Dur nach **F** gebildet und hier tritt eine Art von Seitensatz ein (36. und folgende Takte) mit kaum kenntlichem Halbschlusse, der wiederholt und gangartig weitergeführt wird zu einem Schluß in B Dur; er ist das reine Ergebniß des ruhlosen Forttreibens, das sich schon im Hauptsatz und Gange herausgestellt hat und auch den Schlußsatz (der sich mehr akkordisch bildet) durchdringt und sogleich über den Schluß hinaus in die Wiederholung des vollständigen Hauptsatzes führt. Allein auch hier läuft der zweite Theil gangartig aus nach Ges Dur. Hier tritt nun, aus dem Hauptmotiv des Hauptsatzes herausgebildet, das Thema einer Doppelfuge hervor (Beispiel des 106. bis 108. Taktes), das, sehr frei und nur zweistimmig, kurz durchgeführt wird und gangartig zur Dominante des Hpttons leitet. Hier erscheint der Seitensatz (Beispiel des 140. bis 143. Taktes) wird in Ces und As Moll wiederholt, nach B und Es und auf die Dominente B geführt und geht sofort in den Hauptsatz zurück. Von hier bildet sich der dritte Theil durchaus Sonatenhaft aus.

Die Dedikazion zweier zu einer **Opus-Zahl** verbundenen Werke (**op.** 27, Nr. 1, Nr. 2) an z w e i Personen, ist das e i n z i g e Beispiel der Art in Beethoven (siehe sämmtliche immer nur e i n e r Person gewidmete **Opus-Zahlen** zu 2 bis 6 Werken auf einmal **op.** 1, 2, 5, 9, 10, 12, 14, 18, 30, 31, 59, 70). Es ist dies unserer Ansicht nach nicht ohne eine persönliche Beziehung auf Beethoven. Die Zusam=

stellung eines ersten Versuches einer freieren Formbildung mit einem höchsten Triumphe dieser Gestaltung in op. 27 (Nr. 1, Nr. 2) haben wir als ein Verstecken der geliebten Gräfin hinter einer Fürstin verstanden, welche, nach der ihr gewidmeten Sonate zu urtheilen, dafür nach Beethovens Absicht, gerade wenig genug von Musik verstehen mochte. Innere Gründe, die geringe, im Keim gebliebene Formbildung der Es Dur-Sonate, ergeben ihrerseits eine nur durch äußerliche Umstände zu erklärende Zusammenstellung derselben mit der Cis Moll-Sonate des Embryo einer langsamen mit einer raschen dreitheiligen, zu einem ersten Satz verbundenen Bewegung, eines Schlußsatzes als Haupteffekt in der Es Dur-Sonate op. 27 mit den diesen Formskizzen in höchster Vollendung der Ausführung, korrespondirenden Sätzen einer langsamen mit einer dreitheiligen raschen, zu einem ersten Satz verbundenen Bewegung und des Presto, in der Cis Moll-Sonate, als ob der Künstler damit der Geliebten sagen wollte: Das w a r ich — das b i n ich — d a s bist D u durch mich in unserer, zum unvergänglichen Kunstwerk gewordenen Liebe.

Die Faktur der Es Dur-Sonate steht dermaßen unter den ersten Sätzen in der Pathetischen Sonate, in der D Dur-Sonate op. 10 (op. 9, 18, 20 nicht zu erwähnen), daß das Werk in der ältesten Zeit, etwa um das Jahr 1790 entstanden sein und nur im letzten Satze, zum Zweck der Herausgabe, eine Ueberarbeitung erfahren haben mag. Man vergleiche die Zusammenstellung einer früheren Arbeit mit einer späteren zu einer opus-Zahl in dem merkwürdigen Beispiele in op. 30.

* *
*

Op. 28. Große Sonate für Pianoforte, Joseph, Edlen von Sonnenfels, gewidmet, D Dur, erschien 1802, Haslinger (Wien), 9 Auflagen. Als Streichtrio von Uber, als Streichquartett von Ferdinand Ries, von Bierey.

A. M. Z. 1802, S. 190. Der erste und dritte Satz (Scherzo) bis zum Seltsamen und Abentheuerlichen eigen.

Nach dem Vorgange von Cranz in Hamburg, der das Werk **Sonate pastorale** nannte, sind mehrere Verleger dieser Fälschung des Titels beigetreten. Der thematische Katalog von Breitkopf giebt das Wort **Pastorale** in Klammern. Man möchte das Werk die Landschaftssonate nur nicht auf dem Titelblatte nennen.

Die Sonate op. 28 ist eine der schönsten der 2. Periode, eine der persönlichsten, eine Idylle in dem Rahmen eines Klaviers, etwa die musikalische Beschreibung des Landsitzes jenes Edlen von Sonnenfels, dem sie gewidmet ist. Der Charakter ist pastoral, was noch keinen Verleger berechtigte, einem Werke einen Namen zu geben, den ihm Beethoven nicht beigelegt hatte. Die Sonate ist aus der Zeit der durch die Sonaten op. 26 und 27 Nr. 2 verewigten Liebesstimmung des Künstlers. Die Innigkeit und Tiefe seines Gefühls im Herzen, malt er ländliche Bilder, in deren Schooß er die Geliebte versetzt.

Die Innigkeit des Motivs im 1. Satze (Allegro $^3/_4$ D Dur) wird durch die bedeutsamen Synkopen erhöht, welche die gleichsam unter Feldblumen hinrieselnde, ländlich einfache Melodie unterstützen. Der 1. Satz (459 Takte ohne Reprise) ist einer der ausgeführtesten in den Sonaten, ein Liebesläuten durch Felder

und Auen, wie die Sonaten op. 26 und op. 27, Nr. 2 Liebesdramen sind. Ein Wahrzeichen des Styls der 2. Periode ist die schöpferische rhythmische Kraft, durch die aus gleichen Werthen (Vierteln), so Verschiedenes sich gestaltet. Gleich zu Anfang hat der Baß sechzig Male hintereinander das tiefe d. Den ersten, wie letzten Satz, unterscheiden Konstruktionen auf Orgelpunkten, auf der breiten Unterlage eines und desselben Tones, wie das dem pastoralen Element wesentlich zusagt. Das Gegenmotiv wird normal auf der Dominante des Haupttons gebracht (A Dur, 39. Takt), ganz unerwartet ist, daß der Satz in die Mollparallele durch die Dominante derselben (Cis Dur, 76. Takt) übergeht, was einen überraschenden Effekt macht. Genial ist die Behandlung des Klaviers, das die Begleitung in die Mitte nimmt (vergleiche op. 15). Die Scala von D Dur in Vierteln (auf die es im ganzen Stück abgesehen ist), führt auf das tiefste d, in die Reprise des 1. Theils, auf das tiefste Fis für den zweiten Theil. Vielleicht veranlaßte dieses 2 Takte unisono auf dem Grunde der Bässe läutende erste Fis die späteren Fis Dur-Konstruktionen. Ein reizender Einfall ist, den an der Theilgrenze tönenden Fis-Unisonen, den ganzen Septimenakkord von G Dur über den Kopf zu leeren und nun in G Dur (Unterdominante) das Motiv mit verdoppelter Innigkeit an den Mittelsatz zu führen. Der für den Pianisten schwer in guter Verbindung auszuführende, aus dem Motiv gewebte Mittelsatz, verläuft nach langen symphonistischen Wehen, nach stetem Berennen der schlechten Takttheile durch das auf ein Klavier reduzirte Orchester,

auf einen Halbschluß (Fis Dur) im tiefsten Schacht der Bässe der als Dominante von **h** benutzt, eine reizende Anspielung in H Dur des in A Dur unter Begleitung von ein paar Waldhörnern, bereits aufgetretenen 2. Gegenmotivs in synkopirter Melodiegruppe (28. Takt vor Schluß des 1. Theiles) herbeiführt. Dieses Sätzchen, Gesang von 4 Takten, zwischen 2 Fermaten wie eine leise Frage verschwimmend, wird in H Moll wiederholt, ein Echo des Waldes. Eine dringendere Frage auf der Dominante von D Dur, füllt ein Adagio von 2 Takten, abermalige Fermate; doch die unruhigen, kleinen Leute, die sechszig Viertel auf dem tiefen **d** lassen sich nicht halten, führen bereits in den Anfang zurück. Das ist eine Beethoven-Rückkehr in's Thema.

Auf eine bedeutsame Parallelstelle für die Gänge von D Dur nach Fis Dur, H Dur, H Moll zurück nach D Dur, wurde ich durch Séroff aufmerksam gemacht. Nach dem Sonnen- und Planetenmarsch im Finale der 9. Symphonie geräth die $^6/_8$ Bewegung bekanntlich in ein dickes Gestrüpp des fugirten Styls. Auch hier kommt es der ganzen Länge des Orchesters nach zu Unisonen auf Fis (187. und folgende Takte des **Allegro assai** und **vivace alla marcia**). Das Fis halten dann die Hörner fest, hierauf erscheinen ein Nebelbild, 3 Noten, (**dis**, **e**, **fis**) des nach H Dur transponirten Riesenmotivs des Finale. Die Hörner drängen aber mit den schaurigen Unisonen auf Fis den Satz 4 Takte weiter. Abermals erscheint eine Gruppe von 3 Noten (**d**, **e**, **fis**) des nach H Moll transponirten Motivs. Die Hörner gehen mit den Unisonen weiter, abermalige An-

spielung auf das Motiv, diesmal in D Dur (fis, g, a, die 3 ersten Noten des Motivs in der Tonika). Alles pianissimo. Diese 3 letzten Noten legen das Feuer an das Geschütz, mit dem Beethoven dann in Gewittern seinen Anfang donnert. Da entbrennt die große Orchesterschlacht gegen das Motiv, da schwingt sich dieses zu den nunmehr abstürzenden Bässen, in die Wolken, zu den Oberstimmen. Man kann dieser instrumentalen Sonnenfinsterniß und dem siegreichen Hervortreten des Beethovengestirns eines Themas, schon in dem zweihändigen Arrangement des Finale der Chorsymphonie von Esser folgen. Das ist eine Beethoven-Rückkehr in das Thema einer Symphonie. Lieblich in der Sonate op. 28, schaffen dieselben Mittel (die Gänge in Fis Dur, H Dur, H Moll, D Dur) in der Chorsymphonie das Ungeheuere und Unaussprechliche.

Wisset die Sonaten, diese Handspiegel Beethovenscher Innigkeitspoesie, zu brauchen! Sie spiegeln die Symphonie, den **mundus major** des musikalischen Gedankens.

Mit dem 2. Satz der Sonate op. 28 (Andante $^2/_4$ 99 Takte mit 4 Reprisen) kommt der Componist durch den Geschlechtswechsel von D Dur nach D Moll in den Ernst dunklerer Farben, gegen den ein immer noch pastoral angehauchtes in Triolenfiguren schaukelndes Maggiore lieblich absticht. Die Theilung des Satzes in Theile zu 8 Takten, mit Reprisen, ist die Haydn-Mozart'sche Tradition im Mittelsatz langsamer Bewegung. Nach dem Maggiore wird das Minore figurirt. Séroff hat die Andante für Orchester gesetzt. Die Figuration (Variation) des Themas in zwei und dreißig Theilen, giebt

er den Geigen, das Thema zu gleicher Zeit den Blasinstrumenten. Der Klavierspieler braucht nur von einem zweiten Spieler das Thema zu der Figur in zwei und dreißig Theilen hinspielen zu lassen, um sich zu überzeugen, daß Beethoven das Thema dazu hörte, den Satz symphonistisch dachte und das Thema nur deßhalb bei den zwei und dreißig Theilen wegfiel, weil keine Hand für dasselbe übrig war.

Das Scherzo, welches die A. M. Z. von 1802 bis zum Seltsamen und Abenteuerlichen eigen findet, ist eben Beethoven-eigen und hat nur eine einzige Note (fis) zum Thema. Man möchte in dieser Note (eine ganze im $^3/_4$ Takt) eine Verwandtschaft mit dem zweiten Gegenmotiv des ersten Satzes erblicken (28. Takt vor Schluß des 1. Theiles und in den Wiederholungen des 2.) durchgehend in demselben Werth dargestellt (ein Viertel (Auftakt) und synkopirte halbe Note). Das Scherzo paßt um so mehr zu dem großen rhythmischen Styl, des 1. Satzes, als das Motiv desselben ein rhythmisches ist (derselbe viermal in 4 Takten wiederholte Werth). Und welch' liebliches Bild entspringt nicht diesem auf die Einheit in Einfachheit zurückgeführten Rahmen! Die Unisonen (Längen) des Motivs wechseln den 1. Theil hindurch mit Kürzen, welche den Satz nach dem $^2/_4$ Takt drängen. Im 2. Theil gewinnen die Spondeen die Oberhand und schreiten nun wie auf Stelzen von Oktave zu Oktave bis zur Fermate auf der Dominante. Von hier an werden sie wieder von den Kürzen eingeholt und der dreitheilige Rhythmus muß abermals dem zweitheiligen weichen. Diese Kürzen werden in beiden Theilen

von ein paar treuherzigen Hörnern, bis an's Trio geleitet, wo eine andere, in ihrer Gedrängtheit höchst ingeniöse Konstruktion auftritt. Beide Theile des Trios nämlich beruhen ganz auf einem und demselben Thema in 2 Abschnitten zu je 4 Takten.

H Moll im 1. Theil tritt genau dasselbe Thema im 2. Theile, in D Dur auf, erscheint aber erst hier, wo die Fortschreitungen des Basses in aufsteigenden Oktaven wegfallen, als Gesang, obgleich sich nur die Begleitung geändert hat, die Folge der 8 Takte aber die umgekehrte ist, d. h. der 2. Abschnitt des Themas (5. bis 8. Takt des 1. Theils) als 1. und der 1. (1. bis 4. Takt des 1. Theils) als 2. erscheint. Es ist aber sehr natürlich, daß der zweite Theil nicht wie der 1. mit dem 8. Takt schließt und wiederholt wird, sondern in 8 Takten, in welchen das Motiv neuer Harmonien untergeht, weiterführt, weil es dem Künstler auf eine solche Feuerprobe des Themas durch die Harmonie ankam. —

Eine dynamische Anwendung der Harmonie dieser Art auf die Melodie, ist ein höchster Triumph harmonischer Erfindung. An solchen harmonischen Ideen war die alte Welt der Musik sehr reich. Es ließen sich in Haydn'schen Symphonien viele Motive nachweisen, die sich durch harmonische Behandlung verjüngen.

Die alte Welt der Instrumentalmusik und die neue, durch Beethoven repräsentirte, ließen sich überhaupt dahin unterscheiden, daß das Charakteristische der alten darin besteht, daß etwas zum Thema hinzukommt, das Charakteristische der neuen darin, daß etwas aus dem Thema wird. —

Wir unterscheiden in dem Rondo der Sonate op. 28 den

Gehalt, den symphonistischen Geist, in dem das Stück gedacht wurde, den Klavierapparat, durch den dasselbe zur Anschauung kommt. Der Gehalt ist pastoral, ist es entschiedener als im 1. Satze. Dies liegt nicht etwa im $^6/_8$ Takt, den Beethoven auch heroisch verwendet (siehe op. 47) nicht nur in der pastoralen eigenthümlichen Konstruktion auf einem und demselben Grundbaß (d, vergleiche den 1. Satz) sondern in der Natur und dem pastoralen Ausdruck des Motivs. Der symphonistische Styl liegt in den Orgelpunkten zu Tage, auf denen gebaut wird (43. und folgende Takte und die Wiederholungen dieser Stelle). Symphonistisch ist die Durchführung vom 79. bis 101. Takt, in die sich Blasinstrumente theilen. Dieses Dickicht zusammengerückter Stimmen durchbrechen in gewünschter Klarheit nur verschiedene Klangverhältnisse und noch im 101. Takt, wo der Pianist in den figurirten Oktaven in Sechzehntheilen schon besser fährt, genirt ihn noch der Orgelpunkt im Basse, dem zu Liebe er nur die schwächeren Finger der linken Hand anwenden kann. Dem Klavierapparat endlich tragen die Arpeggien Rechnung (17. Takt und in den Wiederholungen). Das Rondo endigt in einer stretta (piu Allegro quasi Presto). Als ein Muster von Durchführung eines charakterisirten Gedankens auf dem Klavier, stellt man den Satz am besten mit dem noch ausgeführteren Rondo ähnlicher Stimmungen der G Dur-Sonate op. 31 zusammen. Winzer- und Schnitterfeste. Man hört von Klavierspielern, denen es darauf ankommt, sich zu zeigen, die Klage, Beethoven habe keine zum Vorspielen geeigneten Stücke geschrieben. Zeigt man sich weniger durch feinen,

sinnigen Vortrag, durch ein richtiges Verstehen und Wiedergeben der musikalischen Idee? — Geht in den genannten Rondos auf den Heuschlag zu Beethoven, tretet in seinen Weinberg, arbeitet tüchtig mit, seid mit Körper und Seele dabei; wisset die Sonaten zu brauchen!

Die Sonate op. 28 ist Marx ein Beispiel des Inhalts zweiter Theile, B. 3, S. 287. Bisweilen, sagt er, zieht statt des Seitensatzes (unser Gegenmotiv) der Schlußsatz neben dem Hauptsatze das Interesse auf sich. Dies tritt sehr einfach in Beethovens D Dur-Sonate op. 28 hervor, in der sich der (erste) Seitensatz vollkommen dem Sinn des Ganzen gemäß, nicht aber in einer Weise gebildet hat, die ihm im zweiten Theile neben dem Hauptsatze oder statt desselben Geltung verschaffen könnte. Der edelsinnige Hauptsatz (die ersten 10 Takte des 1. Allegros) tritt zuerst hier wieder in der Unter-Dominante G Dur auf und wird mit anziehender Veränderung in G Moll wiederholt. Nun ist das Interesse an ihn gefesselt und kann nicht sobald ihn verlassen. Die letzten Takte mit einem neuen Gegensatze (Beispiel des 21. bis inklusive 24. Taktes des 2. Theils) werden auf der Dominante, dann unter Umkehrung der Stimmen (so daß sich gleichsam ein kleines Fugato macht) wieder auf Tonika und Dominante ausgeführt und von hier, meist mit dem Motiv des letzten Takts, ein weiter Gang und Orgelpunkt auf der Dominante von h gebildet, der sehr ruhig zu Ende geht. Hiermit ist nun der Hauptsatz so weit befriedigt, daß man ihn weder weiter verfolgen, noch sogleich mit dem dritten Theil

wieder bringen dürfte. Der sehr stille Seitensatz kann hier auch nicht lösen; folglich tritt für ihn der reizenden Schlußsatz (unser 2. Gegenmotiv) in H Dur ein, wiederholt in H Moll — und mit Wiederholung seines letzten Gliedes wird zum Hauptton und in den dritten Theil gegangen.

* *
*

Op. 29. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, C Dur, dem Grafen Ferdinand Fries gewidmet, erschien im Jahre 1802, 2. und letztes Originalquintett (vergleiche op. 4 und op. 104) Leipzig (Breitkopf) 2 Ausgaben, die Partitur in 4 Ausgaben (die letzte in London, Duodezformat, Ewer u. Comp.).

Für Violine, Alt und Violoncell (Trio) für Pianoforte zweihändig von Winkler, vierhändig von Gleichauf, von Klage, von Schmidt. Das Finale unter dem ganz unstatthaften Namen Rondo, vierhändig arrangirt und Mendelssohn und seiner Schwester gewidmet von demselben (Berlin, bei T. Trautwein). Das älteste, vierhändige, im thematischen Kataloge von Breitkopf nicht aufgeführte Arrangement, ist das sehr gute anonyme unter dem Titel: Sonate pour le Pianoforte à quatre mains tirée de l'oeuvre 29. de L. van Beethoven, Leipzic chez Breitkopf et Härtel. Prix 1 Thlr. 31 Seiten auf demselben Papier, in demselben Stich wie das Arrangement der C Moll-Symphonie von Friedrich Schneider. Die sogenannte Sonate schließt mit dem Scherzo.

Ries, S. 120. Das Quintett war an Breitkopf ver-

kauft worden, wurde aber in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei Artaria. Es war in einer Nacht abgeschrieben worden und hatte unzählige Fehler, es fehlten ganze Takte. Beethoven benahm sich hierbei auf eine feine Art. Er begehrte, Artaria solle die 50 bereits gedruckten Exemplare mir (Ries) zum Verbessern schicken, gab mir aber den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehre Linien so zu durchstreichen, daß es unmöglich sei, ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Artaria mußte, um einem Prozeß vorzubeugen, die Platten einschmelzen.

Als Haydn von Ries gefragt wurde, warum er kein Streichquintett geschrieben, war seine Antwort, er habe immer an vier Stimmen genug gehabt, er habe angefangen, es sei aber aus einem Versuche ein Quartett, aus dem andern eine Sonate geworden. (Ries, S. 85.)

Jahn scheint einmal etwas nicht gewußt zu haben, wenn er sagt: (Mozart, Bd. 1, S. 594) Joseph Haydn hat meines Wissens kein Quintett geschrieben. Man erzählt, daß Jemand, der ihn nach dem Grunde fragte, statt der erwarteten Auseinandersetzung über die Natur des Quartetts und Quintetts, und wie sich Haydn's Natur zu beiden verhalte, die Antwort erhielt, es sei nie ein Quintett bei ihm bestellt worden.

Die von Jahn übersehene Angabe von Ries ist unverdächtig. In den Worten Haydns hat man gerade keinen Hochmuth gegen die Form des Quintetts zu erblicken. Haydn war der Schöpfer des Quartetts und der Vater liebt sein

Kind. Unterscheiden wir aber. Haydn war der Schöpfer des Rahmens nicht auch, und im Voraus der Bilder, welche dieser Rahmen einmal unter einer erfinderischen Hand aufnehmen konnte. Mozart wurde zum Schöpfer des Streichquintetts auf folgendem natürlichen (organischem) Wege. Mozart hatte den Bedürfnissen seiner Zeit gemäß, der Musik eine ganze Literatur für sich, in der Serenadenform geschaffen. Diese Zusammenstellungen von 4 bis 6 Blasinstrumenten, zu denen in den vielen Divertimenti (auch Partite, parties genannt) Streichinstrumente kamen, charakterisirt eine gewisse Willkühr in Zahl, Ordnung und Styl der Sätze. Es waren Zweckmusiken. Mozart selbst nennt diese Nacht-, Tafel- und Gartenmusiken, in seinen handschriftlichen Nachlassen: cassatio ex c, cassatio ex d. das italienische Wort cassazione wurde gleichbedeutend mit Serenata gebraucht (siehe die in ächt-kritischem Geiste allererst durch Jahn, aus den Quellen zusammengetragenen Verzeichnisse dieser historisch äußerst bedeutsamen Literatur. (Mozart, Bd. 1, S. 706, S. 506.)

Nicht im Geiste eines Beethoven war es, sich in solcher bloßen Scheidemünze zu verausgaben. Auch er indeß vermochte sich nicht ganz den Bedürfnissen der Zeit nach musikalischer Kurzweil in solchen mikroskopischen Verhältnissen zu entziehen. Die Serenaden op. 8, op. 25, die Sextette op. 71, op. 81, das Streichtrio op. 3, sind Kassationen, die der musikalischen Konsumtion des letzten Jahrzehnts des vorigen Jahrhunderts Rechnung tragen. Die Serenadenform im Trio op. 3, liegt schon in der durch Mozart in der Kas-

sation eingebürgerten zweiten Menuett, wie sie die symmetrische Formbildung des Haydnschen Quartettsatzes nicht kennt. Serenadenform haben die Mozart'schen Streichtrios mit zwei Menuetten, die Mozart'schen Quartettanfänge zu drei Sätzen. Hatte nun Mozart im Kassationsstyl eine größere Zahl von Instrumenten gebraucht: so lag es nahe, bei Zusammenstellungen von Streichinstrumenten die Zahl derselben um eins zu vermehren und die Kassation in dieser Gestalt, der ursprünglichen, in den Mitteln zahlreicheren, zu nähern.

So war Mozart durch die von ihm so eifrig angebaute Kassation, deren höchster Ausdruck die große Serenade für 13 Blasinstrumente in 8 Sätzen ausmacht, sehr natürlich auf das Streichquintett hingeführt worden. Bei einem solchen Ursprung des Streichquintetts aus der Kassation, erklärt man sich leicht die demselben innewohnende, vom strengen Quartettsatz in Zahl und innerer Oekonomie der Sätze, abweichende Freiheit in der Formbildung.

Dem untrüglichen musikalischen Blicke Mozarts konnte nicht entgehen, daß durch die 5. Stimme die ganze Form, der Kassation genähert war. Das Streichquintett ist somit nicht etwa eine höhere Form des Quartetts, es ist eine Form für sich, die als solche von Mozart und Beethoven behandelt wurde.

Die Mozart'schen Quintette, vom ersten in B Dur aus seinem 17. Jahre (1773) bis zum letzten in D Dur (1790) sind als Formbildungen zu verstehen, denen eben so viel vom Kassationsstyl als vom Quartettsatz anklebt. Dies spricht

sich in ihrem konzertanten Element, in den soli für die erste Violine, den ersten Alt sowohl, wie in der Satzbildung selbst aus. Nicht im Quartett hätte Mozart eine langsame und eine rasche Bewegung integral zu *einem* Satze verbunden, wie dies im ersten Satze des D Dur-Quintetts der Fall ist; nicht im Quartett gäbe er ein zweites Adagio, dessen Lyrik mit dem frohen Muthe der letzten raschen Bewegung kontrastirt. (G Moll-Quintett.) *Idealisirte*, in die bessere Gesellschaft der Streichinstrumente, eingeführte Kassationen sind die Mozart'schen Quintette, von der Straße in's Zimmer getretene Serenaden.

Bei dieser Genesis des Streichquintetts, welche dasselbe als eine Mischform zwischen Kassation und Quartett stellt, kann man sich nicht mit Oulibischeff veranlaßt fühlen, das 2. Adagio im G Moll-Quintett eine Mozartsünde von 38 Takten zu nennen, noch je, allen Ernstes, daran denken, wie Oulibischeff vorschlägt, in dem 1. Adagio vom 25. auf den 36. Takt überzugehen (Biographie de Mozart T. 3 p. 216), weil die mit dem 26. Takt auftretende Figur, angeblich nicht zu dem Adagio paßt (ne nous parait avoir aucune connexion psychologique ni avec la terrible lamentation qui a précedé, ni avec le thème religieux du morceau). Wenn Oulibischeff die ihrem Ursprung und Zweck nach freiere Formbildung des Streichquintetts nicht in Mozart erkannte; so hat man sich nicht zu wundern, daß ihm dies noch weniger in dem Beethovenschen Quintett gelang. Wir werden nachweisen, wie Beethoven das Streichquintett als eine das konzertirende

instrumentale Element mit der im Kassationsstyl freier gegebenen Satzbildung verbindende Form behandelte. Der Zusammenhang des Quintetts mit dem Serenadenstyl in den Augen Beethovens, liegt nicht weniger in dem Umstande, daß Beethoven sein Septett (eine Mozart unbekannt gebliebene Höhe der Kassation) für Streichquintett nicht für Streichquartett arrangirte und das Werk in diesem, der Kassation näher stehenden Gewande, einen guten Effekt macht. Eben so setzte Beethoven das C Moll Pianofort-Trio op. 1, für Quintett, weil ein Trio kein reiner Quartettsatz werden, nur durch zahlreichere musikalische Mittel, wie sie im Wesen der Kassation liegen, zur Anschauung zu kommen oder ein Trio zu bleiben hat. Im Serenadenstyl geschrieben ist das von Beethoven dem Fürsten Nikolaus Galitzin im Jahre 1824 übersandte, nicht erschienene Originalquintett in 3 Sätzen ohne Menuett noch Scherzo (Manuscript im Besitz des Fürsten) siehe den Buchstaben **u** der 3. Abtheilung unseres Katalogs. Das Quintett op. 4 endlich, wurde von Beethoven aus seinem Oktett für Blasinstrumente arrangirt und die Minuett hat im Quintett zwei Trios, im Oktett nur eins, weil Beethoven das Quintett als eine Kassationsform verstand, in der ein in der Serenadenform, nicht im Quartettsatz, hergebrachtes zweites Menuett-Trio am Platze war.

Die Idee von Bocherini († 1806) und Onslow, statt der zweiten Bratsche ein zweites Violoncello zu brauchen, mußte unfruchtbar bleiben, weil sich das Streichquintett im Verlauf seiner Schicksale unter Mozart's Händen, immer mehr

dem Quartettsatze genähert vom Kassationsstyl entfernt hatte, eine Folge des Fortschrittgesetzes, nach dem alle Kunstformen sich allmälig den höheren Formbildungen anschließen. Zwei Bässe drängen offenbar den Gehalt all zu sehr in das Konzertante. Gegen zwei Bässe können sich zwei Violinen nur erhalten, wenn die eine konzertant wird, in welchem Falle sie es noch mit dem ganzen Orchester aufnimmt, die andere zur Begleitung herabsinkt, womit der Gehalt auf soli, auf den Konzerttand verwiesen ist. Ein zweites Violoncello bringt das Quintett dem Orchester um so viel näher als es eine zweite Bratsche an Tonfülle übertrifft, eine Verstärkung, die gegen die Störung des besser abgewogenen Verhältnisses von zwei Bratschen gegen zwei Violinen, nicht in Betracht kommt und nur Unruhe in's Haus bringt.

Wir hatten für die richtige Beurtheilung des Quintetts op. 29 und insbesondere des im letzten Satze desselben, wie ein Deus ex machina auftretenden phantastischen Elementes, den Zusammenhang von Streichquintett und Kassation festzustellen, was unsere Ansicht ausmacht; wir hatten Quintett von Quartett zu unterscheiden, wie dies die Ansicht musikalischer Technik ist, welche Marx (Bd. 4, S. 431) so ausspricht: „Der Solosatz für Streichinstrumente umfaßt das Trio, das Quartett, das Quintett, das Octett oder Doppelquartett, für die verdoppelte Besetzung des Quartetts zu acht realen Stimmen. Daß auch noch andere Zusammenstellungen von sechs, sieben, neun Stimmen möglich, ist gewiß. Es kommt hierauf nichts an. Denn was überhaupt von der Gattung zu

sagen ist, trifft alle unter ihr begriffenen Arten. Daher nennt man in der Kunstsprache die ganze Gattung von Kompositionen den Quartettsatz. Das Quartett stellt den Normalsatz, die Vierstimmigkeit, dar, gestattet aber gleichwohl, nach dem Vermögen der Streichinstrumente in einzelnen Momenten vollgriffiger oder auch wirklich mehrstimmiger zu werden. Das Quintett ist um eine Stimme reicher, läßt aber den Charakter der Bratsche oder des Violoncells in einer Fülle hervortreten, die im Allgemeinen nicht begründet erscheint."

In der aus dem Kassationsstyl zu erklärenden Fülle durch die 5. Stimme, liegt für uns der Schlüssel zum Verständniß des Phantasieschlußsatzes in op 29. Wir haben aber noch einen Augenblick bei Mozart, dem Vorgänger Beethovens in der Form zu verweilen, bei Mozart, der nicht weniger im Quintett unverwischliche Spuren seines universellen Geistes hinterlassen hat.

So hoch die Mozartischen Streichquintette in G Moll und D Dur auch stehen, das in C Dur hat geringeren und die früheren nur historischen Werth; der Bedeutung der durch sie vertretenen instrumentalen Idee nach, kann man sie nicht dem Beethovenschen Quintett op. 29 an die Seite stellen; sie sind geist- und gemüthvolle Instrumentalunterhaltungen in den Grenzen der Mozart'schen instrumentalen Idee; das Beethovensche Quintett erobert dieser Idee ein neues Leben in einer neuen Formbildung. Die Freiheitsstadien der instrumentalen Idee sind der Werth und die Bedeutung

des Beethovenschen Quintetts. Alle menschlichen Errungenschaften werden durch andere verdrängt; der Ausgangspunkt eines neuen Lebens ist unvergänglich in der dankbaren Erinnerung von Kunst und Wissenschaft. Die vollkommensten Erzeugnisse musikalischer Kunst, und zu diesen gehören Mozart'sche Tondichtungen, sind von Zeit und Umständen abhängig, nicht der Kunstbegriff selbst. Das Beethovensche Quintett op. 29 ist ein solcher Kunstbegriff nach der Seite der Unterordnung der Form unter den Geist, nicht nach Willkühr und Uebermuth. Wie hoch überragt nicht dieser Beethovensche Begriff den Mozart'schen der Unterordnung des Geistes unter die Form! Das Beethoven'sche Quintett kann wie die Mozart'schen, einmal vergessen werden, die ihm inwohnende Grundidee rationeller Emanzipation instrumentaler Gedankenfreiheit, ist unsterblich. —

Aber selbst im Einzelnen und abstrahirt von jener absoluten, unvergänglichen Idee des Kunstfortschrittes, nehmen die Mozartischen Quintette eine dem Beethovenschen Quintett untergeordnete Stellung ein. Wo sie die Anmuth haben, fehlt ihnen die Kraft; wo sie die Kraft haben, die Tiefe Beethovenscher Erfindung in der höheren Bedeutung des Gehalts.

Die Mozartischen Quintette vertauschen den Kothurn ihrer ersten Sätze gegen wahrhaft kindliche Stimmungen in den Schlußsätzen. Keine einheitliche, viel weniger eine strebende Idee liegt diesen Pastellfarben zum Grunde. Das weltberühmte G Moll-Quintett ist weinerlich gestimmt, bei klassischer

Schönheit im Einzelnen. Rührung, dachte Beethoven, paßt für Frauenzimmer, dem Manne muß Musikfeuer aus dem Geiste schlagen (Bd. 1. S. 136). Und so ist es hier; Musikfeuer schlägt aus dem Geiste des C Dur-Quintetts. Das Motiv des 1. Satzes (Allegro $^4/_4$) ist eine rhythmische Gliederung der auf einander folgenden Stufen der Tonleiter. Größere Einfachheit in den Mitteln ist nicht denkbar.

Das Kreisen eines Adlers begleitete würdig dieses Thema.

Das einem Quintett inwohnende konzertirende Element wird durch die mit dem 17. Takt auftretenden Triolenfiguren vertreten, welche noch am Mittelsatze bauen, durch die Triller-Kadenz, welche in einem Quartett gar nicht vorkommen könnte. Die den beiden Violinen vertheilten, durch den ersten Alt verstärkten Triolenfiguren (volltönige Terzen und Sexten) liegen vor dem Bogen im Aufstrich, werden von demselben leicht in den Trichter der Figur gezogen, weshalb dieselbe nicht etwa von Klavierspielern, nach einem Arrangement für ihr Instrument zu beurtheilen sind, auf dem sie nur stolpernd ausfallen können. Die Figur ist im Geiste einer ambulanten Musikertruppe, die nach Herzenslust an ihrer Serenata geigt, deren Matadore sich hier hervorthun. Durch die Tüchtigkeit der Geiger, der es für das Quintett bedarf, wird das Bild von selbst idealisirt, zu dem höheren Organismus verfeinerter Kammermusik geführt, in welchem jene Figur durch den Kontrast mit der höheren Musikordnung, in dem sie Platz greift, nur noch eine humoristische Anspielung abgiebt.

Wenn Oulibischeff den Zusammenhang der Streichquintettform mit dem Kassationsstyl erwägen wollte, so wäre ihm die Triolenfigur in ihrem sorgenlosen Frohmuth verständlich gewesen, die er dem Hauptmotiv nicht anzupassen vermag *).

In dem ersten Satze des Quintetts op. 29 erscheint zum ersten Mal in Beethoven und in der gesammten musikalischen Literatur, das Gegenmotiv auf der Terz des Grundtons, statt auf der Dominante; in A Dur statt in G Dur (41. und folgende Takte). Wir hoben bereits die Bedeutsamkeit dieser Terzharmonie hervor (siehe op. 22). Dem ersten Allegro giebt sie einen Reiz, den die Dominante nicht über dasselbe zu verbreiten im Stande gewesen wäre. Man transponire sich am Klavier das Gegenmotiv von A Dur nach G Dur um sich davon zu überzeugen. Durch den Schluß des 1. Theils in A Moll statt in G Dur, kommt der Satz zu einem schwärmerisch leidenschaftlichen Ausdruck, der auf das anziehendste

*) biographie de Mozart T. 3. p. 18. Quel dilettante, s'il l'avait entendu jamais, pourrait oublier le commencement mystique du premier Allegro, ce thème qui vacille sur ses bases, fremissant d'une sainte horreur, come la pensée d'un prophét en travail de quelque grande révélation! — C'est sublime; mais que dire de la figure en triolets qui suit immédiatement et qui est aussi un thème principal. Il n'y a qu'à entendre ces deux motifs, l'un après l'autre, pour reconnaitre qu'ils ne se conviennent pas. Leur incompatibilité devient plus manifeste encore au commencement de la second partie, où l'auteur les a réunis dans les formes du style contrapontique, une combinaison qui, je dois l'avouer, ne m'a jamais plu ni à l'audition, ni à la lecture.

mit der stillen Erhabenheit des Hauptmotivs kontrastirt, das Persönliche an die klassische Ruhe des Anfangs reiht, wie es in einem der Serenadenform verwandten Styl am Platze ist.

Der 2. Satz des Adagio (molto expressivo $^3/_4$ F Dur) eines der ausgeführteren (123 Takte) der 2. Periode, hat mit Ausnahme des sehr unerwartet nach einem Halbschluß auf c (39. Takt) nach H Dur modulirenden 2. Theiles, und der Behandlung der Begleitung, einen rein Mozartischen Ausdruck. Das Adagio ist noch nicht das große Beethovensche der zweiten Periode, wie man es in den Quartetten op. 59 findet, vielleicht weil die Zusammenstellung von 5 Streichinstrumenten der Serenadenform zu nahe kam. Einen eigenthümlichen, im Geiste der Serenata liegenden Gebrauch, macht Beethoven vom piccicato in der 2. Violine, welche bei der Wiederholung des Hauptmotivs (63., 70. Takt) zu dem von der 1. Violine **piano** getragenen Gesange vollgriffige Lagen der Intervalle der begleitenden Accorde **forte** hören läßt, eine melodramatisch behandelte Begleitung, ein pizzicato eroico, das ein ungewohntes Leben über die Begleitung verbreitet. Nach dieser ergreifenden pizzicato-Episode, werden die 2. Violine und der erste Alt die Träger des kontrapunktisch mit großem Effekt zwischen ihnen, der 1. Violine und der weiteren Stimmen behandelten Hauptmotivs. Der erste Violinspieler kann sich an der Stelle in den breitesten Gesangesfluthen ergehen, die je einem Bogen entquollen.

Das Adagio ist denn auch gut bei Violinspielern angeschrieben, denen es darum zu thun ist, sich zu zeigen. Aber

gerade aus dem Grunde seiner mozartisch angehauchten, plastischen Schönheit im Wohlklange, der die Tiefen des großen Beethovenschen Adagio in der ganzen Anlage, noch mehr in den Ideenverbindungen, welche mit der Anlage eingegangen werden (op. 59) gänzlich unbekannt sind, steht die Länge des Satzes in keinem rechten (Beethovenschen) Verhältnisse zu dem Interesse am Gehalt, wird man nicht genug für die Spannung entschädigt, welche dadurch herbeigeführt wird, daß, wo man das Adagio beendigt glaubt, dasselbe weiter führt. Der Satz ist als ein, noch etwas unsicheres Auftreten der merkwürdigen Erscheinung in Beethoven zu verstehen, welche darin besteht, die langsame Bewegung (Adagio) nachdem sie bereits ihr Ende erreicht zu haben scheint, bei jedem andern Komponisten als Beethoven, auch wirklich erreicht hätte, auf eine eben so unerwartete als ergreifende Weise über die Grenzen des thematischen Stoffes hinaus, auf weitere Ideengebiete zu führen (op. 30. Nr. 2, op. 59. Nr. 1. 2).

Hier wird das weniger erreicht als ein erstes Mal angestrebt, und das Adagio hat noch bei der besten Ausführung etwas Ermüdendes, weil ihm die Mozartische Symmetrie in den Bauverhältnissen abgeht, der Beethovensche Phantasus diese Lücke nicht hinreichend füllt, noch nicht, wie wir später sehen, die ganze alte Musikwelt so weit und so hoch überflügelt, daß für solche Apparatrücksichten kein Platz bleibt. Wie es vor uns liegt und uns mit seinem Wohlklang umstrickt, erscheint das Adagio mit 125 Takten im $^3/_4$ Takt, länger als das Gebet-Adagio im E Moll-Quartett op. 59 mit 157 im so

viel breiteren $^4/_4$ Takt. Es ist eine Mischform Mozartischer Cantilene, Mozartischer Plastik und Beethovenscher Phantasie, der das Adagio indeß durch die Behandlung des Stoffes näher kommt als durch diesen selbst, durch die Instrumentirung, welche in dem in solcher Fülle noch nie verwandten **pizzicato** der zweiten Violine, der Kammermusik ein neues Instrument schuf. Dieses **pizzicato** gehört seinem Effekt, seinem Geiste nach ganz in den Serenaden- oder Kassationsstyl, der, wie wir gesehen, die Grundlage des Quintettsatzes ist. Es findet sich denn auch kein Beispiel einer Anwendung desselben in dieser Weise in einem Beethovenschen Quartett (vergleiche **op.** 74, **op.** 59. Nr. 1).

Fröhlichen Uebermuth athmet das Scherzo (C Dur $^3/_4$) dessen Gehalt und Styl die Mitte zwischen Minuett und Scherzo hält. Wie es dem Serenadenstyl ansteht, herrscht hier mehr ein scharf einschneidender Tanzrhythmus. Das Motiv beruht wieder auf einer dem Bogen der Saiteninstrumente im Aufstrich besonders günstigen Tonfigur, welche sich die beiden Violinen anfangs in einem neckenden Fangspiel zuwerfen, im 2. Theile mit vereinten Kräften gegen die anderen Stimmen geltend machen. Dieser zweite ausgeführtere Theil (82 Takte gegen 8 im ersten) ist der höhere Beethovensche Scherzo-Styl der 2. Periode, durch das Drängen des Rhythmus nach dem $^2/_4$ Takt, was sich hier zum ersten Male dadurch macht, daß der Satz von 2 Takten in Längen (ganze Noten) zu 2 Takten in Kürzen (Vierteln) fortschreitet, wo über den ganzen Noten, der schlechte (dritte) Takttheil, bei einer in 2 Stimmen dazu

synkopirten Begleitung, vom Ohr vergessen wird, trotz des Fangspiels mit der Figur in Vierteln, das dabei zwischen dem 2. Alt und dem Violoncell, fortgeht. Die höchste Meisterschaft in Handhabung des imitatorischen Styls, führt den 2. Theil an die Fermate. Durch die nach der Suspension auf 4 statt auf 2 Takte, ausgedehnten Synkopen in ganzen Noten, durch die in allen Stimmen vorherrschenden gleichen Werthe (Viertel) tritt der Satz in den großen Scherzostyl der 2. Periode, gegen den noch das Trio als Serenadenstyl absticht. Der Gehalt des besonders in Betracht kommenden 2. Theils des Scherzo, ist ein ungetrübter Humor. Die humoristische Färbung liegt in der gegen die Synkopen abgemessenen, in Vierteln schaukelnden Hauptfigur und der mit dieser kontrastirenden, den Scherz in den Ernst drängenden, nach Klägetönen in Moll neigenden Harmonie, der doch gar nicht melancholisch zu Muthe sein kann.

Mit dem Trio (F Dur) kommt der erste Alt dazu ein Tänzchen zu wagen. Guten Muths tritt der sonst immer so ehrbare Mann schon im Auftakt an die Mensur, macht eine erste Solofigur, endigt in zierlichen Fußschnörkeln (5—8. Takt) und kommt sogar über die Tanz-Matadore an den Violinen, die bis zum hohen f reichen, hinaus, bis in's hohe, viermal gestrichene a (12. Takt). Da verlegen die Violinen, um sich den Nebenbuhler allzuschütteln, die Tour nach as. Bald hört man nur noch das Fußscharren der Tanzleute, unter denen der Alt mitmacht (17. und folg. Takte des 2. Theils des Trio). Den emsig, wie an einer und derselben Stelle des

Tanzbodens, scharrenden Unisonen in 4 Stimmen, hält der 2. Alt den Grundakkord entgegen. Aber die erste Violine kommt nicht auf **c** zurück (28. Takt) ohne sich des ersten **pas** zu erinnern, und um dem Alt zeigen zu wollen, wie derselbe das hohe **a** ersteigen s o l l e n. Triumphirend ergreift sie die hohe Note und hält sie ganze $2^1/_4$ Takte fest (40. bis 42. Takt). Athemlos wird der Schluß des 2. Theiles erreicht.

In dem ganzen Tumult sind gleiche Werthe (Viertel) vorherrschend, eine Schreibart, die die höchste musikalische Erfindung bedingt, die Erfindung, die durch sich selbst, durch die Kraft der Idee wirkt. Ist das im Scherzo gegebene Bild etwa trivial, weil es an Tanzbodenseligkeit streift? Was ist es denn, was noch in einem fürstlichen Hotel, auf den weichsten Teppichen, unter den letzten Wundern der Mode, an einen Teniers fesselt? wenn nicht eine M e n s c h e n g e s c h i c h t e in dem Gast einer Schenke? wenn nicht die anziehende Gewalt der Kunst, an dem todten Apparat zum Schöpfer zu werden, die Krone alles Seins im S c h a f f e n zu gewinnen? —

Der Bogen Vieuxtemps und des Generalen Lwoff, waren fünfundzwanzig Jahre lang meine Führer im C Dur-Quintett. Schade, daß man so selten auf einen Altisten stößt, der der Aufgabe gewachsen wäre. Einen Vieuxtemps braucht man an der 1. Violine, wenn man das Glück hat, ihn zu besitzen. Wer Vieuxtemps Bratsche spielen gehört, wird mit mir bedauern, ihn nicht an dieser Stimme im Scherzo gehört zu haben. Nur durch die Virtuosenhand eines vollen-

deten Geigers wird das Altsolo zur rechten Anschauung kommen. In meiner Jugend fesselte mich das Quintett in dem oben angeführten Arrangement: Sonate, tirée de l'oeuvre 29. Dieses Arrangement bricht mit dem Scherzo ab. Wir konnten uns das nicht erklären, jetzt ist das Räthsel gelöst. Der Arrangeur war erschrocken vor dem Finale stehen geblieben, eine Windsbraut dieser Art entführte ihm seine Sonate', er schloß lieber aus eigener Machtvollkommenheit mit dem Scherzo zufrieden, dem Werk so viel abgewonnen zu haben. Oder war die Unterdrückung des Finale die Folge des über das Stück vor 50 Jahren gefällten verdammenden Urtheils, das Oulibischeff noch im Jahre 1843 folgende Ansicht darüber aussprechen ließ?

Biographie de Mozart. T. 3, p. 19. Tout changement non préparé de mouvement, de rhythme, de ton et de caractère, dans le cours d'un même morceau, est inadmissible en théorie, parce qu'un tel changement mène au programme et que la musique pure enclut le programme direct et indirect. Le procédé appartient uniquement à la musique dramatique. Beethoven l'a employé quelquefois dans la musique instrumentale; Mozart jamais. Le quintette oeuvre 29 nous offre un exemple d'un de ces changements subits, inattendus, non motivés ou non fondés dans les thèmes, tenant à quelque arrière-pensée du compositeur. Au milieu du finale qui est un Presto $^6/_8$ ut majeur, une chose admirable, vous entendez soudain un Andante la majeur $^3/_4$. Il est

gracieux, original; il est tout à fait charmant, cet Andante, mais que nous veut-il? — Comme il est impossible à l'auditeur de découvrir le moindre rapport de logique musicale entre cette ariette sans texte et les effets électro-magnètiques du Presto, force lui est de chercher dans son imagination, quelque lieu pour unir des idées aussi disparates; et voilà ce que j'apelle le programme indirect ou imaginaire. Lorsque le compositenr veut nous épargner cette peine et qu'il écrit lui-même en toutes lettres la signification de sa musique, alors c'est le programme direct.

Wenn Oulibischeff gewußt hätte, daß das Streichquintett nur eine Anwendung des Kassationsstyls ausmacht, so hätte er in Mozart das Gegentheil von dem finden können, was er als aus der Mozart'schen Praxis resultirend, in seiner Verdammungstheorie des Programms in aller Instrumentalmusik aufstellt. Der in und durch Mozart ausgegebene Zusammenhang der Serenadenform mit Solosätzen für fünf Streichinstrumente, war Oulibischeff bei Mozart wie bei Beethoven entgangen; er beurtheilte den Quintettsatz nach dem Quartettsatz, dem ersterer gar nicht unterthänig ist; er wandte unrichtig auf das Quintett an, was er unrichtig auf den Quartettsatz anwendet, den unrichtigen, durch die dramatischen Elemente in Mozart'schen Quartetten genugsam widerlegten Grundsatz von dem nothwendigen Ausschluß eines Programms, einer dramatischen Idee in der reinen Instrumentalmusik, die ohne einen solchen geistigen, über technische Ursachen und Folgen

hinausgehenden Gehalt nur noch Interesse für Harmonieschüler haben könnte, und eine Literatur von Vorlegeblättern zum musikalischen Schönschreiben abgäbe.

Das Streichquintett war Beethoven, der hierin den Fußtapfen Mozarts folgte, was die Serenade dem Quartettsatz ist, das Melodrama der Tragödie und hohen Komödie gegenüber, eine Mischform, in der die von Oulibischeff im Finale des Quintetts gerügte Abnormität der Satzbildung ein Reiz mehr ist. Entsprechen etwa folgende Sätze der Serenade von Mozart für 13 Blasinstrumente dem von Oulibischeff aufgestellten Grundsatze von motivirten Sätzen: **Largo** und **Allegro molto** $^{4}/_{4}$ **Menuetto** (mit 2 Trios) **Adagio** $^{4}/_{4}$ **Menuetto** (mit 3 Trios) **Romance** $^{3}/_{4}$ (**Adagio**) **Allegretto** $^{2}/_{4}$ (mit wiederkehrender Romanze) Thema **con Variazioni**, **Allegro molto** $^{2}/_{4}$. Aus dem Werke von Oulibischeff geht hervor, daß ein sehr bedeutender Theil der Mozart'schen Literatur ihm ganz unbekannt geblieben war, seine Untersuchungen nur die bekanntesten Werke außer allem Zusammenhange mit ihrer Genesis umfaßten, was ihm die Formbildung nicht verfolgen lassen *können*, ihn vielfach irre führen *müssen*. —

Wir verstehen das Finale aus einer raschen und langsamen Bewegung zu *einem* Satze verbundenen Gestaltung im Serenadenstyle. Wenn die langsame Bewegung der raschen *vorauf*ginge (wie im Finale des G Moll-Quintetts von Mozart, im Finale des 6. Beethoven'schen Quartetts, **la Malinconia**), so hätte man sich dieselbe als einen *fünften* Satz nicht nehmen lassen, wenn auch die langsame Bewegung die

rasche später unterbrochen hätte (wie im 1. Satze des D Dur-Quintetts von Mozart, im Finale des 6. Beethoven'schen Quartetts). Bei einem als fünften zu unterscheidenden Satze hätte die Serenadenform auf der Hand gelegen. Das eben wollte Beethoven nicht. In einer, Neuerungen Vorschub leistenden Form, wollte er auch Neues geben. Er gab eine rasche Bewegung phantastischen Gewandes, mit einem langsamen innigen Ausdrucke, in Mitte der raschen, die diesen Kern wie ein Saturnring umschließt, statt die langsame Bewegung als eine bereits abgenutzte Introduktionsform an die Spitze zu stellen, was serenadenmäßiger gewesen wäre, dem Finale aber mehre Grade seiner hohen Temperatur entzogen hätte. Daß die langsame Bewegung dem vollen Strom der raschen (E Dur) in A Dur unterbricht, ist nur Analogie der bereits im 1. Allegro vorgekommenen Terzharmonie. Wie aber das im 1. Allegro in A Dur dargestellte Gegenmotiv im 2. Theile in E Dur erscheint, so glaubte Beethoven im Finale die kleine Andante in E Dur schuldig geblieben zu sein. Dies ist der Gruud der Wiederholung der Andante in E Dur. Diese Andante ist überhaupt als das Gegenmotiv des Presto zu verstehen, als ein Wendepunkt der Sache nach der Seite der ausgesprocheneren Melodie. Dieses Element des Satzes, dessen Schwerpunkt damit in dessen Mitte verlegt wird, statt, wie sonst, bei Beethoven in dem Anfange im Thema zu liegen, ist dem reinen Quartettsatz gegenüber ein melodramatisches, das in einer aus dem Kassationsstyl hervorgegangenen Form, eine phantasiereiche Ausschmückung des Ef-

fektstyls der Serenade ausmacht, der man nur die Schlußsätze in Mozart'schen Quintetten oder gar in seinen eigentlichen Kassationen, zu vergleichen hat, um die Ueberlegenheit des Beethoven'schen Finales zu erkennen. Mozart, der sich noch für verpflichtet hielt den Geist unter die Form zu beugen, wo ein Konflikt beider eintrat, spielt in seinen Quintetten ein Tänzchen zum Finale auf, um für den Ernst eines Adagios, für die Lyrik eines ersten Satzes (G Moll-Quintett) Personen zu entschädigen, die an einer Minuett nicht genug hatten. Man vergleiche den erhabenen Schwung in dem Adagio (Es Dur $^4/_4$ 46 Takte) der großen Serenade in B Dur für 13 Blasinstrumente, mit dem Gassenhauer des Finales (**Allegro molto** $^2/_4$). Diese der Kunst unwürdige Disproportion der Sätze eines und desselben Werkes, wollte Beethoven aufgehoben wissen, hob er in dem Finale des C Dur-Quintetts auf, dem er füglich die Ueberschrift geben können: „Habt eben so viel, habt mehr Erfindung im letzten als im ersten Satze.“ Das Presto in **op.** 29 ist die Anwendung dieses ganz eigentlich erst durch Beethoven zu Ehren gekommenen Grundsatzes.

Sicut nubes, quasi naves, velut umbra! —

In eine Tremolo-Wolke hüllt sich der Anfang des Finale. Auf dieser Blitz- und Donnerwolke lagert sich ein Zug höherer Luftschichten. Hier befährt die erste Violine, ein Komet, die höchste Region. Dem glänzenden Schweif folgen athemlos die andern Instrumente. Wie Nebelstreifen schwirren sie hier im **pianissimo** durch den Raum, fallen sie dort bei jedem neuen Ansatz aufeinander. Sie vermag nichts zu halten, dem neuen

Stern müssen sie nach in die Ferne. Der neue Stern aber ist das konzertante Element, das sich hier zum ersten Male mit einem Gehalte verbindet, durch den dasselbe in dem Gehalte höherer Formen, in der gemeinsamen Mutter unendlich gegebener Erfindung, ebenbürtig wird.

In dem Septett weist Beethoven der Violine eine Kadenz zu, ist die Violine den anderen Instrumenten gegenüber, im Finale am Wort. Im Finale des C Dur Quintetts, verwebt Beethoven diese Verherrlichung eines Instruments noch inniger mit einem Gehalt zu dem dessen Heldenthaten sich wie ein Theil zum Ganzen verhalten, ohne sich durch eine Kadenz über das Ganze zu erheben, die Anderen auf sich warten zu lassen. Alles in der Proportion der Kassation (Septett) zu der bloßen Uebertragung dieses Styls auf Streichinstrumente, im Quintett. Dies stimmt mit der Ansicht, die Beethoven selbst, in einem an den Verleger Hofmeister gerichteten Brief (15. Dez. 1800) über sein Septett ausspricht: ich will, sagt er, in der Kürze hersetzen, was der Herr Bruder in der Tonkunst von mir bekommen können 1. Ein **Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrebasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati**, denn ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin. Damit ist der Kassationsstyl im Septett und im voraus im C Dur Quintett, treffend gezeichnet.—

Daß schon Mozart ein Quintett konzertant behandelt wissen wollte, folgt aus der im Finale des Quintetts für Pianoforte und Blasinstrumente, wie in einem Konzert, angezeigten Ka-

denz, von der in den Klavierquartetten Mozarts keine Spur ist. — Aber einen Heros von Geiger erfordert (op. 29). Die Violinisten die sich daran machen, unterscheidet man am Besten nach der in ihnen hervortretenden Virtuosität und der in der Kammer gebotenen Unterordnung der Persönlichkeit unter den durch das Ganze zur Anschauung kommenden Gehalt.

Lipinski, Vieuxtemps, der General Lwoff, vertreten eben so viele Stadien, der nur Violinisten ersten Ranges, möglichen Ausführung. Vieuxtemps *) behandelt noch die kleine Andante mit Konzertbravour und läßt beide Male auf dem zweiten Ruhepunkte in einer glänzenden Figur seiner Komposition, eine Rakete steigen. Das ist zu serenadenartig. Die Andante ist ein cantabile, das mit dem Prestogetümmel versöhnen soll; es liegt, ein Liedchen ohne Worte, dem Ganzen in der Art zu Grunde, wie das Mendelsohnsche Lied: Ist es wahr? Dem Mendelssohnschen A Moll Quartett, dessen Tremolo=Effekte offenbar dem Quintett nachgebildet wurden.

Die von Lwoff in die Andante gelegte Innigkeit, mit der höchsten Tonkraft auf den an den Fermaten abreißenden

*) Times 1856 May 1. Mr. Sainton in the Quintett (op. 29) the cheval de bataille of the celebrated Vieuxtemps, equaled Vieuxtemps himself he has attained the highest rank in his profession, and, casting aside the vices of the french school, has contrived to attain almost all the excellencies of the German and Belgian virtuosi, with few of the exaggerations of either.

Akkorden, als Erinnerung an den Strudel des Presto, ist gewiß die richtigere Auffassung.

Am großartigsten, ohne zu sehr hervortretende Bravour, spielt vielleicht Lipinski das Stück.

Wir sind weit entfernt dem Quintett einen so hohen Platz anzuweisen wie ihn die Quartette dieser Periode einnehmen (op. 59, 74, 95). Wir setzen das Finale, als eine für Quintett instrumentirte Beethoven-Phantasie die nicht so nachhaltig verarbeitet wurde wie der thematische Stoff in Mozartischen Quintetten; als eine unendlich geniale Rhapsodie, die den alten Serenadenstyl auf immer zu Grabe trug, der Satzbildung neue Horizonte eröffnete. —

Die Richtung der Emanzipation der instrumentalen Idee, liegt hier dermaßen zu Tage, daß sich das Finale wenig mit dem ersten Allegro, mit dem Adagio verträgt, in denen viel Mozartscher Geist umgeht. Um sich die Zusammenstellung des Presto mit diesen Sätzen zu erklären, möchte man annehmen, Beethoven habe das Finale einer früheren Arbeit hinzukomponirt und dem ewigen Zwiespalt zwischen Geist und Form, als Fehdehandschuh vor die Füße geworfen.

Man begegnet im 2. Theile des Presto (9. und folg. Takte) der Besonderheit, daß in einigen Stimmen der $^2/_4$ Takt auftritt, in andern gleichzeitig der $^6/_8$ beibehalten wird. Das Verhältniß ist anfänglich von drei Stimmen in einer, zu zwei Stimmen in der anderen Taktart, dann treten alle Stimmen in den $^2/_4$ Takt (33—37. Takt) von dem eine Stimme, zur Zeit in den $^6/_8$ Takt übergeht, bis endlich allen der

$^6/_8$ Takt vorgezeichnet wird (55. Takt) und der Satz wie zu Anfang gangartig verläuft. In der Ausführung geht dieser Doppel-Rhytmus unbemerkt vorüber, ja es mag nur wenige Streichinstrumentisten geben, die, wenn in ihrer Stimme die eine und andere Taktart wechselt, nicht auch glauben, dieselbe Veränderung habe sich in den anderen Stimmen zugetragen, so gut paßt Alles aufeinander, zumal in den auf die Streichinstrumente berechneten Synkopen, durch welche der im $^2/_4$ gegen den $^6/_8$ Takt erfahrene Verlust, für das Ohr ersetzt wird.

Keine „böse Laune" wie Ries sagen würde (siehe op. 55) die Nothwendigkeiten seines Mittelsatzes, brachten Beethoven auf diese Konstruktion, die er sich im Kassationsstyl erlauben zu können glauben mochte, im Quartettsatz gewiß nicht erlaubt hätte. Das Presto hat Sonaten- keine Rondoform, mithin einen Mittelsatz. Beethoven hatte den Satz gangartig gedacht und er ist wohl das Gangartigste was man sich überhaupt denken mag. Die eilenden Wolken des Hauptmotivs mußten sich für die festere Bildung eines Mittelsatzes in Nebel auflösen. Da war ein neues Thema zu erfinden um dem Mittelsatz einen Kern zu geben, so entstand das Sätzchen im $^2/_4$ Takt, das in der 2. Violine auftritt, in den anderen Stimmen im $^2/_4$ Takt, kontrapunktirt wird, während über und in diesem Gewebe das gangartige Hauptmotiv sich im $^6/_8$ Takt erhält. Es blieb Beethoven aber nur die Erfindung eines rhytmischen (thematischen) keines melodiösen Motivs, weil die Andante $^3/_4$ con moto e scherzoso ihn erwartete und eine Melodiehäufung diesem Haupteffekt nur schaden konnte.

Der gleichzeitige Gebrauch dreier Rhythmen in der Ballscene des Don Juan (Walzer $^3/_8$ Menuett $^3/_4$ Allemande $^2/_4$) ist ein von Mozart sich selbst aufgegebenes Kunststück. In der Instrumentalmusik dürfte das Beispiel in op. 29 das einzige sein.

Nach dem kleinen Andante (A Dur) geht die rasche Bewegung in F Dur weiter, nach der Wiederholung der Andante in C Dur, in As Dur; Alles in der von Beethoven bevorzugten Terzmodulation (F Terze von a, as von c.). Die letzte rasche Bewegung ist aber nur kurz (37 Takte) weil mit der Andante, der Kern der Idee erschöpft ist. —

Was die Behandlung der ersten Violine betrifft, so ist zu bemerken, daß die Haydn-Mozartsche Violine nie so bravourmäßig, in theils abgerissenen, theils springenden Figuren (1. 2. Fermate im Presto) aufgetreten war. Es liegt somit hier auch noch ein ungewöhnlicher, durch Beethoven erreichter Fortschritt des Instrumentes vor. Schon eine Geltendmachung der Geige wie sie mit dem 70. Takt auftritt, wäre die Fabel der alten Musikwelt geworden. Ein unübersetzbarer Ausdruck französischer Choregraphie **avoir du ballon**, ist auf die bezeichnete Stelle anzuwenden. —

Das konzertante Element (siehe insbesondere das unvergleichliche Violinkonzert op. 61) konnte Beethoven vorübergehend unerreicht gebliebene Schöpfungen verdanken, zu fesseln vermochte es ihn nicht. Ihn riß es nach oben, in die höheren Formen, in die Sonate, in das Quartett in den höchsten Kreis, in die Symphonie. Aus dem Zusammenhange

der Quintettform mit dem Kassationsstyl, erklärt sich noch, daß Beethoven es bei op. 29 bewenden ließ, kein Quintett mehr schrieb. Die Serenade mit ihrem melodramatischen Geiste war ihm zu wenig.

Das Finale in op. 29 hat von jeher mit der Idee einer interpretativen Erklärung desselben beschäftigt. Man wäre versucht eine solche in dem Jahre zu suchen, in welchem das Quintett erschien (1802) in der Liebe des Dichters zu der Gräfin Julia, die ihn zu dem Liebespoem in drei Gesängen begeisterte, das wir in op. 26, op. 27 Nr. 2 und op. 28 fanden. Das zärtliche Lied ohne Worte im Finale wäre der Blick dieser Liebe; die den heiligen Hort umtosenden Stürme des Lebens, herrschten im Presto. Diese Erklärung gewönne an Wahrscheinlichkeit, wenn man zugeben wollte, die beiden ersten Sätze des Quintetts seien früher, das Finale in dem Jahre hinzukomponirt worden, in dem der Künstler seine der Gräfin geweihte Cis Moll Sonate quasi fantasia schuf (1802). Organische Gründe, nicht nur der Geist der alten Musikwelt im Ausdruck jener ersten Sätze, streiten für diese Annahme. Man mag das Finale lieben oder nicht lieben, man wird ihm nicht Schwächen in der technischen Behandlung, des einmal so und nicht anders gewählten Stoffes vorwerfen, wie sie im Mittelsatz des ersten Allegros vorliegen, was an der für denselben benutzten, dem Serenadenstyl angepaßten Triolenfigur, liegt; der aufgelockerten, homophonen Ausläufer des Mittelsatzes zu geschweigen (73. 84. Takt des 2. Theils). Die ganzen Noten (81. 84. Takt) sind hier von einer Nacktheit wie man

sie in Beethoven, nur in schwächeren Erzeugnissen der 1. Periode findet. Dasselbe gilt von dem Abschluß des 1. Satzes nach der Triller-Kadenz. Erst das Adagio ist technisch höchst vollkommen, eben so das Scherzo, wo aber wieder das Trio in seiner traditionellen Anlage als **cantabile** im **solo**, auf Mozart anspielt, und erst durch die modulatorische Behandlung im 2. Theil, sich der Beethoven-Humoreske im Scherzo ebenbürtig zeigt.

Keiner Erklärung des Finale und einer besonderen Seelenstimmung bedarf es aber des Künstlers, wenn man nicht aus den Augen verlieren will, daß das Lied ohne Worte in italienischem Melodiestyl, oder die langsame Bewegung inmitten des Presto, einen nur anders als gewöhnlich gestellten Satz einer im Serenadenstyl geschriebenen und damit freieren Tondichtung, ausmacht, gleichsam eine in den Teppich gewebte Blume.

Die Würdigung des Kassationsstyls in Mozart hat man Jahn zu verdanken, die Genesis der Mozart'schen Quintettbildung aus der Kassation, die Anwendung dieses Zusammenhanges auf das Beethovensche C Dur-Quintett, bieten wir hiermit dem musikalischen Publikum.

* * *

Drei Sonaten für Pianoforte und Violine (A Dur, C Moll, G Dur) dem Kaiser Alexander I. von Rußland gewidmet. Der Kaiser ließ Beethoven für die Ueberreichung des Werks einen werthvollen Brillantring zustellen. Meine

Bemühungen, Näheres hierüber in den Archiven des Kaiserlichen Kabinet's zu finden, sind erfolglos geblieben.

Haslinger (Wien) 9 Auflagen. Für Streichquartett von Heinzius (Nr. 1 und 3) von Ries (Nr. 2.)

So gut in ein Quartett verwandelt, sagt die A. M. Z. (1828, S. 560) daß Niemand vermuthen möchte, es sei etwas Anderes gewesen.

Für Flöte, Violine, 2 Alt und Violoncell. (Bachmann, Hannover.) Für Pianoforte und Flöte von Drouet (Schott, Mainz). Für Pianoforte allein von Winkler, vierhändig (Cranz). Das Adagio aus Nr. 2 für Gesang und Pianoforte von Silcher (Gruß der Seelen. Melodien aus Beethovenschen Sonaten, 3. Heft, Zumsteeg in Stuttgart).

Beethovens nicht ganz werth (!) sagt die A. M. Z., welche übernommen hatte, für alle Organe der öffentlichen Meinung der Zeit blind zu sein. Der Jahrgang der A. M. Z., welcher von den 3 Sonaten, die zusammen erschienen, nur die erste in folgender Weise bespricht, setzt deren Erscheinen in das Jahr 1803 lange vor dem Wiener Kongreß, während dessen Beethoven dem Kaiser Alexander und der Kaiserin Elisabeth vorgestellt wurde. (Schindler, S. 98.)

Beethovens nicht ganz werth (!) A. M. Z. 1803, S. 77. Der erste Satz (Sonate Nr. 1) hat nicht den schönen Fluß von Gedanken den man in Beethovens späteren Arbeiten antrifft, es fehlt ihm ein bestimmter Charakter. Die Variationen sind auch nicht gelungen. Die auf der letzten Seite, 13 Takte hindurch, dauernde Spielerei mit der verminderten Sep-

time und übermäßigen Sexte, ist Beethovens unwürdig. Das Adagio ist schön, im melancholischen Charakter. Auf die Instrumentalduette in op. 30 paßt im Allgemeinen was bei op. 5, 12, 23, 24 gesagt wurde. In musikalischer Erfindung bilden die Doppelsonaten op. 30 mit op. 47 und 96, die höhere Beethoven-Staffel der instrumentalen Duettform, nicht etwa vom ersten bis zum letzten Takt, sondern in Uebergängen von den Momenten der 1. zu denen der 2. Periode. Nicht in der Formbildung, wohl aber zum Theil durch den vermehrten Gehalt, gehört die 1. Sonate (A Dur) zu den musikalischen Schicksalen der 2. Periode. Dies liegt schon in dem überwiegend in gleichen Werthen (Vierteln) konstruirten Motiv des 1. Satzes (Allegro $^3/_4$ 249 Takte) weil der musikalische Gedanke, an sich spezifisch schwerer zu sein hat, wo er einfacher dargestellt wird.

Wenn die spekulative Kritik nach persönlicher Vorliebe und nicht nach Gründen, die für sich gelten, zu entscheiden hätte; so sagten wir, dieses Duett ist uns von allen das Liebste. Die Kritik hat aber nach organischen Gründen das Werk für die schwächere von den drei Sonaten, für eine kleine, aber anziehende Sonate zu nehmen. Diese Unterordnung der A Dur-Sonate unter die beiden anderen in op. 30, beruht auf der untergeordneten musikalischen Erfindung des ersten Satzes, auf der Kernlosigkeit des Mittelsatzes, der ein kleines Fugato eingeht ohne deshalb weiter zu kommen (20. Takt des 2. Theils) auf dem fragmentarischen Gehalt des Allegros aus dem, trotz reizender Effekte im Zusammenspiel,

nichts in Beethovenscher Weise wird. Der Satz schließt sogar mit dem, in Mozart stereotypen Undezimenakkorde.

Das **Adagio molto espressivo** (D Dur $^2/_4$) gehört zu den, im Zusammenspiel von Violine und Klavier, effektreichsten und lieblichsten. Der sehr ausgeführte Satz (105 Takte) hat Variationenform nnd beruht auf einer Kantilene italienisch-passionirten Ausdrucks, von der das Klavier zu bedauern hat, sie der Violine nicht nachsingen zu können (9. Takt) sich mehr auf eine wirksame Begleitung beschränken zu müssen, welche nach der 2. Fermate in reizend gruppirte Triolenfiguren zerfällt. Das Adagio ist eine wahre Violin-Deklamation. Es ist ein Hauch von der Adelaide in dem Stück (26., 27. Takt vor Schluß).

Durch den Variationensatz über ein Originalthema (Allegretto A Dur $^4/_4$) nimmt die Sonate schon principiell ein geringeres Interesse in Anspruch. Eine Ausnahme machen die Sonaten **op.** 109 und 111, weil die Variation in der dritten Periode einen ganz anderen bei dieser zu entwickelnden Begriff aufstellt (vergleiche **op.** 74). Die Veränderungen wechseln in Solos eines Instruments unter Begleitung des andern. Mit der 4. ist ein recht interessanter Dialog zwischen beiden gegeben und in der 5. (Minore A Moll) läßt sich voraus sehen, die Stunden der Variation der alten Musikwelt seien gezählt. Eine neue Form bringt zum Theil die letzte Variation, welche den $^4/_4$ nach dem $^6/_8$ Takt verkürzt, wie in dem Schluß der Variationen des Pianofort-Trios **op.** 11. Die Exposition des Themas in den ersten 8 Takten der 6.

Variation, ist reizend, ist das Glück in einem bessern Lande. Eine Aufgabe ist es für den Pianisten, diese 8 Takte in dem Rosenschimmer eines idealen Gefühls geltend zu machen. Der zärtliche Ausdruck verführt zu Störungen im Takt durch die der Schmelz dieses durch die Mittelstimmen gehobenen Gesanges, verloren geht. Das tiefste Gefühl hat sich dem strengsten, nur nicht zu markirenden, Takt zu fügen.

Die letzte Variation (**Allegro ma non tanto**, 86 Takte gegen die 16 des Themas, das durch die im Texte selbst Statt findenden Wiederholungen 32 zählt) ist ein Satz für sich, gleichsam ein Miniaturfinale. Die mit dem 55. Takt auftretenden enharmonischen Wechsel mögen für eine harmlose Neckerei in einem Sätzchen ohne Ansprüche auf den höheren Styl, gelten. Durch Ries (S. 83) wissen wir, daß das große Finale der Doppelsonate **op.** 47 der A Dur-Sonate **op.** 30 bestimmt war und weil es für diese zu brillant war, später durch die Variationen ersetzt wurde.

Die A Dur-Sonate **op.** 30, die schwächste aller Sonaten für Pianoforte und Violine der 2. Periode wäre den Sonaten für Pianoforte und Violine der ersten, gegenüber, die stärkere (vergleiche **op.** 12, 23, 24).

Wenn man von der A Dur-Sonate auf die C Moll-Sonate **op.** 30 übergeht, so erkennt man recht, wie zwei Werke unter einer **Opus**-Zahl verschiedenen Stylepochen angehören können, der Geist der Sache, nicht die Ziffer den Ausschlag zu geben hat. Wir finden bei'm ersten Blick auf die C Moll-Sonate, den großen Styl der 2. Periode, die höhere Form-

bildung, den weiter greifenden Gehalt, einen ersten Satz aus einem Guß, ohne Reprise, die breitesten Verhältnisse von Motiv und Gegenmotiv; wir finden zum ersten Male, wenn auch noch nicht die Beethoven'sche Episode (siehe op. 22) so doch ein episodisches Element, das sich dem Motiv anschließt (76. Takt).

Die C Moll-Sonate ist eine **Sonata eroica**. Man wird dem edlen Kunstwerk nicht zum Vorwurf machen wollen, daß dessen Werth in der Erfindung größer ist, als der durch die beste Ausführung zu gewinnende Effekt.

Die Tonalität von C Moll, die dem Ernst der Tondichtung in hohem Grade steht, ist der Violine ungünstig um sich zu zeigen.

Die C Moll-Sonate ist ein Nachtstück, ist eines der Werke, die über die Geschicke einer Kunst entscheiden, die Idee der Kunst in höhere Bahnen leiten. Was das historische Bild dem Maler, das ist diese Sonate der Musik, ihr Gehalt könnte in der Verherrlichung der Heldenidee in den Tagen des Kriegspoeten Napoleon, gesucht werden, mit dem der Künstler zur Zeit der Entstehung der Sonate (1803) bereits in der **Sinfonia eroica** verkehrte, mit welcher letztern er sich gewiß ein Jahr früher getragen hatte als dieselbe zur Versendung an den großen Konsul im Jahre 1804 vollendet war (siehe op. 55). Die Widmung einer Heldensonate war bei dem Kaiser am Platz, der seinen Schild auf die Waage der Geschicke Deutschlands zu werfen hatte, um das große Kulturland Europas vor dem gallischen Uebermuthe zu retten. (Vergleiche Bd. 2, S. 114.)

Das aus sechs Noten ($1^1/_4$ Takt) bestehende Motiv des 1. Satzes (**Allegro con brio** $^4/_4$ 254 Takte) ist ein in weitester Ferne geschlagener Appel (**pp**). Das Klavier geht allein 8 Takte über die nächtliche Wahlstatt, bevor, immer unter dem Rollen der Trommeln, die Schlacht mit dem 9. Takt entbrennt, der Zuschauer, mit jedem Schritt, dem großen Schauspiele genähert wird. Das Gegenmotiv erscheint normal in der Parallele (Es Dur, 28. und folgende Takte) und es mag einer Kriegsheldensonate wohl anstehen, daß das Gegenmotiv ein marschartiges in doppeltem Kontrapunkt ist. Doppelt ist der Kontrapunkt, weil die Oberstimme (das Gegenmotiv in der Violine) in ein Thema der Bässe (Unterstimme) greift welches Thema dann zur Oberstimme, die frühere Oberstimme zur Unterstimme wird, was die doppelte Umkehrung oder den doppelten Kontrapunkt ausmacht (28.—46. Takt und in den spätern Wiederholungen in C Dur 161. und folgende Takte).

Der kurze Angriffsmarsch im Gegenmotiv führt mit dem 46. Takt in das Getümmel der Schlacht; hier kämpft die Violine auf der großen heroischen Figur (Passage) in Es Dur, die später in C Moll zu liegen kommt, wo die Violine in der Tonalität im Nachtheil bleibt. Statt mit dem 74. Takt, wo, nach angebrachtem Gegenmotiv, der Einschnitt der Theile gegeben war durch eine Reprise in den Anfang zurückzuführen, bleibt der Satz in Es Dur stehen, in welcher Tonart sich mit dem Hauptmotiv ein elegischer Gesang episodisch in der Violinstimme verbindet (76. Takt). Ein an's Herz greifender Effekt. Der Kampf beider Motive, des Hauptmotivs im

Schacht der Bässe, und des hoch oben schwebenden episodischen, wälzt sich hindurch über Es Moll nach H Dur (enharmonisch geschrieben), wühlt sich in Unisonen hinein, die dem Hauptmotiv angehören, aus denen das marschartige Gegenmotiv, jetzt in As Dur, zu Tage steigt, wodurch sich der Kampf nur noch mehr erhitzt und in den Mittelsatz tritt, der endlich Alles in den Anfang zurückwirft. Das Gegenmotiv geht dann triumphirend nach C Dur (161. Takt) in welchem Tone auch das Hauptmotiv siegt, aber dennoch in C Moll zusammenstürzen muß.

Der Tag wurde nicht entschieden.

Das Adagio (cantabile $^4/_4$ As Dur 114 Takte) ist eins der erhabensten, ist das große Beethoven-Adagio, das erst recht anfängt nachdem es von der musikalischen Technik abgeschlossen scheint (89. Takt). Wunderbar ist der Effekt der Baßfluthen in 32 Theilen (p. e leggiermente) zu dem von der Geige getragenen Gesang (61. Takt).

Das Körnersche Schlachtgebet:

Vater ich rufe dich!

instrumental componirt.

Der Dezimenakkord im ersten Takt ist vielfach in dieser Anwendung zum Ausdruck unaussprechlichen Sehnens nachgeahmt worden.

Man hat das Scherzo (Allegro C Dur $^3/_4$) in keine rechte Uebereinstimmung mit dem Ernst des ersten mit der Erhabenheit des 2. Satzes bringen wollen (siehe Schindler bei op. 5).

Scene im Lager. Würfelspiel auf der Trommel, bevor

das Schicksal die ehernen Würfel ausspielt. Soldatenlust vor der Entscheidung.

Trommeln und Pfeifen
Kriegrischer Klang!
Wandern und streifen
Die Welt entlang! —

Das Trio des Scherzos ist ein den beiden Instrumenten im doppelten Kontrapunkt vertheilter Kanon, dessen Ausführung ohne Unterbrechung im Rhythmus an den Reprisen, schwer, leichter in dem vierhändigen Arrangement der Sonate ist. Vielleicht macht sich die ganze herrliche Dichtung am Besten im vierhändigen Arrangement, weil die Violine nun einmal vereinzelt nicht recht zum Klavier passen will oder, wie Marx treffend sagt (Bd. 4. S. 428): das Pianoforte sich mit dem Streichinstrument wohl verbinden aber nicht verschmelzen läßt. Man sollte die Sonate zum Virtuosenspiel auf zwei Pianoforte setzen, sie ist eine der größten Beethovenschilderungen, die man überhaupt hat. In der gegenwärtigen Gestalt ist die Sonate dem Pianisten und Violinisten ersten Ranges, der es bedarf, damit dieselbe zur Anschauung komme, nicht dankbar genug, wie sie sagen, und deshalb wollen diese Herren so undankbar gegen den Genius sein, seine Gaben zu vernachlässigen. Dies ist der Grund, daß die Virtuosen lieber zu op. 47 greifen.

Entschiedener wie in den anderen Sätzen, tritt im Finale das symphonistische Element, in Beethovenscher Phantasie zu Tage. Durch das Getümmel (Allegro $^4/_4$ C Moll) zieht

ein exaltirt leidenschaftlicher Gesang (15. Takt) wo er in C Dur erscheint, da hat der Glaube gesiegt. Das in den breitesten Verhältnissen gehaltene Finale, explodirt in einem Presto (immer $^4/_4$) das in Pfundnoten (ganzen Werthen), ein Katapult, das Werk in C Moll zu Ende führt.

Es giebt Reitergefechte in Bildern der holländischen Schule. Eine Gruppe ausgeprägter Physiognomien. Menschen und Thiere in einander. Ein hoher Reitersmann auf ansprengendem Pferde, erhebt sich im Sattel und feuert ein Pistol auf den Gegner mit todtblassem Angesicht, wie er vom bäumenden Rosse sinkt. Alles Staub, Waffengeklirre und Kampf. Im Hintergrunde eine Festung. Ein Ausfall, in dem nur wenige Menschen kämpfen, für die man sich aber interessirt als sei die Welt der Preis des Kampfes. Dies ist das Geheimniß der Künstlerhand.

Das Finale der C Moll-Sonate ist ein solch' packendes Bild

Und setzet ihr nicht das Leben ein,

Nie wird euch das Leben gewonnen sein! —

Mit dem 39. Takt erscheint das Gegenmotiv in der Parallele (Es Dur). Für sich angesehen, mag dasselbe sich etwas tänzelnd ausnehmen. Diese Viertel mit einer auf den schlechten Takttheil fallenden großen (halben) Note (as, d, 41. 42. Takt) schüren das Feuer, wenn der Vortrag es versteht sie geltend zu machen und nicht etwa in manierirter französischer Vortragsweise mit ihnen tändelt. **French in style, that very limited sphere** sagte die Times (1856) von französischer Manier in musikalischem Ausdruck.

Die C Moll-Sonate ist das werthvollste Instrumentalduett Beethovens und gerade der Umstand, daß das Musikfeuer aus dem Geiste sprühende Werk, um einen Ausdruck Beethoven's zu brauchen, vier Sätze hat, wie nur eine Doppelsonate der 2. Periode (op. 96 vergleiche op. 24) macht die Sonate zu einer großen, zu einer im Bilde gegliederteren.

Eine bedeutende Arbeit anderer Art ist die G Dur-Sonate op. 30. In der Satzbildung nicht weniger genial, im Gehalt ein liebliches Lebensbild, voll schöner, reicher Gefühle im Glück. Es giebt kaum eine Komposition, in welcher der rhythmische Styl, aus dem $^6/_8$ Takte mehr macht wie hier (Allegro assai $^6/_8$ G Dur 208 Takte, die Reprise des ersten Theils nicht gezählt). Das Motiv ist eine dreifach verstärkte, rollende Tonfigur, aus der ein Gang in beiden Stimmen hervorschießt, der in der Violine bis zum vier gestrichenen g reicht. Von dieser Höhe verbreitet das Saiteninstrument Freude und Lust. Der Ausdruck des ganzen Satzes (eine Ausnahme in Beethoven) ist glänzend heiter, die Satz- und Formbildung nähert sich im Allgemeinen mehr der alten Musikwelt. Nicht wie in der C Moll-Sonate, greift der 2. Theil in den ersten, der erste wird wiederholt, das Gegenmotiv normal auf der Dominante gebracht, die in D Dur den 1. Theil abschließt. Diese Tonalität paßte Beethoven zu dem frischen Lebensgetümmel, dessen Maler er hier ist. Wäre das nicht der Fall gewesen, Beethoven hätte sich nicht an die Dominante gefesselt gehalten, an dieser vorgerückten Stelle seiner musikalischen Thätigkeit, sich wenig genirt, das Gegenmotiv, der ihm in

der 2. Periode dafür geläufigen Terzmodulation noch in E, Es, H oder B Dur zu geben (siehe op. 29, op. 31. Nr. 1). Kurz, aber von Meisterhand ist der Mittelsatz in der G Dur-Sonate gearbeitet (1—27. Takt 2. Theil des Allegro). Ein kecker Geigersmann mag sich hier zeigen, auf keine heroischen Bogen ist es indeß mehr abgesehen.

Der 2. Satz (**Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso** $^3/_4$ Es Dur) ist das einzige Beispiel einer Minuett als Mittelsatz der langsamen Bewegung in Beethoven (vergl. op. 54, op. 31. Nr. 3). Ein auf das Zusammengreifen der beiden Instrumente zu einem harmlosen musikalischen Effekt, berechneter Satz; die letzte Minuett in Beethoven ohne Beimischung des Scherzostyls (siehe op. 49 und die 8. Symphonie). Diese, der alten Musikwelt geweihte Erinnerung, ist durch das Wiederholen beider Theile (ohne Theilstriche) im Text selbst, der beiden Theile des 3. Theils (ohne die Bezeichnung Trio 62. Takt) durch die abermalige Wiederholung der Menuett nach dem Trio, ermüdend. Mit dem 151. Takt erscheint, nach der Minuett, die zweimal wiederholt gehört worden, das Trio noch einmal und schließt endlich den zu 198 Takten ausgesponnenen, integral nur aus 44 Takten bestehenden Satz. Der 1. Theil hat 8, der zweite 12, der 1. Theil des Trios 8, der zweite 16 Takte (1—8. Takt, 17—29., 59—66., 75—90). Alles Uebrige ist Wiederholung dieser 4 Sätze. Erst nach der letzten Wiederholung des Trios (164. Takt) erscheint ein aus den Motiven und Figuren der 4 Sätze mit

großer Meisterschaft gewebter Anhang, eine Coda die den Satz figurirt, zu Ende bringt.

Die G Dur entfernt liegende, für den Menuetsatz gewählte Tonalität von Es Dur ist die von uns so oft bemerkte Beethoventerz (es. untere Terz von g, siehe op. 22).

Dieses in Beethoven zu beobachtende Modulationsgesetz der Terz (obere, untere, große, kleine) wo nicht die relative Tonalität für den Mittelsatz erscheint, die Anwendung desselben auf die für Gegenmotive statt der Dominanten-Modulation bei Beethoven auftretenden Tonalitäten, unterlegten wir dem großen Harmoniker, Professor Marx in Berlin, der uns mit folgender Antwort beehrte.

Die Wahl der Tonart für einen folgenden Satz ist für unbedingt frei zu erachten. Da aber Freiheit, unterschieden von Willkühr, Vernunft als Bestimmungsgrund voraussetzt, so wird jeder Komponist seine Wahl zweckgemäß, in Uebereinstimmung mit seinem Vorsatze treffen. Der Vorsatz bei dem 2. Satze, ganz allgemein gefaßt, ist: ihn in Verband mit, in Beziehung zu dem ersten aufzustellen. Dem muß Alles, die Modulation des Ganzen, d. h. hier: die Wahl der zweiten Tonart, entsprechen. Die 2. Tonart muß eine Beziehung zur ersten haben, wie der zweite Satz zum ersten. Dies kann sich rein melodisch bewirken. So setzt z. B. Haydn das Adagio seiner Es Dur-Sonate in E: es ist gleichsam der Leitton dis nach e, der Rückschritt ist bedenklicher. Es kann generisch ergänzend geschehen, durch Geschlechts-

wechsel, **Maggiore, Minore.** Es kann modulatorisch geschehen. Hier sind begreiflicherweise die nächsten Beziehungen auch die häufigsten; die Modulationen in Ober- und Unter-Dominante, und zwar vorzugsweise in letztere, da die Ober-Dominante meist schon im ersten Satze verbraucht ist und die Unterdominante Aufschwung in das Finale gewährt.

Genügen diese nächsten Schritte nicht, so tritt die Modulation der Medianten (Kompositionslehre **I.** 219 der 4. Ausgabe) als Modulation 2. Grades in ihr Erbrecht.

Der eben so tiefe als klare Geist des großen Harmonikers erklärte in diesen wenigen Zeilen die Sache genügend, wenn uns nicht der Fall vorläge, daß Beethoven in die untere Terz, nicht in die obere modulirt, welche die Mediante ausmacht. Dieser Fall ist aber eben so häufig wie der andere und gehört nicht in die Modulation der Medianten, welche ja nur davon den Namen erhalten, daß sie zwischen (**medium**) Grundton und Quinte des Dreiklangs als obere Terz des Grundtons liegen.

Nicht nach **h** (Mediante des Dreiklanges von G Dur) modulirt der Menuettsatz der G Dur-Sonate **op.** 30, nicht nach der oberen, nach der unteren Terz, nach Es Dur, und so ist es in vielen anderen Fällen (siehe diese bei **op.** 22).

Séroff hat die Absicht dem von ihm als konstant in Beethoven nachgewiesenen Modulationsgesetze, eine Monographie zu widmen. Möge die Geistesthätigkeit dieses ungewöhnlich begabten kritischen Kopfes, von dem die Beethoven-Kritik viel zu erwarten hat, nicht zu lange verzögert werden! —

Wenn wir, abgesehen von der für den Menuettsatz in der G Dur-Sonate gewählten Tonart, diesen näher betrachten, so zeigt sich, daß er nach Form und Gehalt in der alten Musikwelt wurzelt. Deswegen allein hat man noch nicht anzunehmen, die Komposition dieses Satzes gehöre etwa einer früheren Zeit an, als die beiden anderen Sätze der Sonate (vergleiche op. 27, op. 29). Alles im Styl des Menuettsatzes ist von Meisterhand, es ist nur Traditionsstyl. Ein so beruhigendes, nur in etwas zu starker Dosis gereichtes Mittel gegen heftigere Blutströmungen war der beste Kontrast inmitten zweier sanguinisch angelassener Sätze, die eine Art von perpetuum mobile sind.

Der letzte Satz der G Dur-Sonate op. 30 (Rondo, Allegro vivace, $^2/_4$ 224 Takte, die Reprise nicht mitgezählt) wäre ein Watteau, wenn der urkräftigere Geist in Beethoven nicht einen Teniers daraus machte. Es geht lustig in dem Rondo zu. Die ersten 3 Takte Solo der Klavierstimme drehen eine kräftige ländliche Schöne, weil gerade nicht mehr Platz bleibt, wie eine Spindel um sie selbst. Diese Figur geht durch den ganzen artigen Einfall. Aber auch die zarteren Farben fehlen nicht. Nachdem die Tanzlust sich genug gethan, erinnert sich der Spielmann, daß er noch einen Tanz (H Dur in G Dur) im Rückhalt hat. Da er einmal nichts wie andere Leute thut, holt er sich ein fis aus dem Spielsack (123. Takt der Klavierstimme). Er weiß, daß er damit weiter kommt. Unisono läßt er das fis ertönen und flugs ist er damit in der vollgesättigten Tonart von H Dur.

Wie er kam, geht er. Nach 4 Takten in H Dur schlägt er Unisonen auf h an, dann Unisonen auf d, womit er wieder zu Hause ist (d Dominante von g) und die ursprüngliche Figur in g weiter spielt. Das ist bei Beethoven eine Rückkehr in's Thema im Scherzhaften. Diese Wechsel der Tanztouren gehen pianissimo vor sich. Es ist anständiger. Wir fanden etwas Aehnliches in dem 1. Satz der Landschaftssonate op. 28 (vergleiche die G Dur=Sonate op. 31).

Erschöpft ist das Tanzvölkchen an die Fermate vor Schluß der Runde gekommen. Eine letzte neue Tour muß ihm dennoch werden. Nach dem Beispiele der Nachtmahlsmusik im Don Juan, wo der Tonleiter nach, aus D Dur nach F Dur gegangen wird, nimmt Beethoven ohne Weiteres den nächsten Ton von d (Fermate) aber nicht e, sondern es und schwingt seine Figur nach Es Dur. Auch diese kleine Ueberraschung macht er in aller Stille pianissimo ab, besucht von Es Dur den Nachbar in G Moll und geht nach G Dur zurück, in welcher Haupttonart er schließt, nachdem er sich auch die verwegensten Tänzer abgegeigt hat. In dieser Humoreske muß gescharrt, muß gekratzt werden, man will da einen Vieuxtemps hören, der die Burleske mit dem idealen Element jeder Kunstleistung zu paaren weiß. In dem vierhändigen Arrangement macht sich das Stück nicht, kommt die auf die Geige berechnete Sonate gar nicht zur Anschauung. Ohne den Effekt der Geige wird der Menuettsatz zur Geduldprobe. Der C Moll=Sonate gegenüber, ist die Ausführung eine leichte, das Werk aber dennoch eine Virtuosen=Sonate, wenn der elegante Styl

des ersten, der Humor des letzten Satzes, in das rechte Licht treten sollen. Selbst der Minuettsatz erfordert in der Violine, nicht in der Klavierstimme, eine hinter der Dilettantengrenze liegende Ausbildung in eleganter Bogenführung und noch im letzten Takt des Satzes vermißte man nur zu leicht in dem nach dem Trillerhauch ersterbenden hohen es, den Meister auf dem schwierigen Saiteninstrument.

* * *

Op 31. Drei Sonaten für Pianoforte (G Dur, D Moll, Es Dur), der Gräfin Browne gewidmet (siehe op. 22), erschienen im Jahre 1803 bei Nägeli (Zürich) und Witzendorf (Wien). Bis jetzt 14 Auflagen, in den meisten kommt zu der opus-Zahl 31 noch 29 in Klammern, welche Zahl endlich beseitigt werden sollte; die 3. von Schott (Mainz) einzeln gestochene Sonate wird gar in dieser Ausgabe zu op. 58, weil sie mit op. 58 zusammen ausgegeben wurde. In dem thematischen Kataloge von Breitkopf fehlt die Dedikation und wird S. 28 des bei Simrock (Bonn) erschienenen Quartettarrangements der 1. Sonate dem Komponisten zugeschrieben, was schon der unzweifelhaften Nachricht bei Ries S. 93 widerspricht. Es sind sehr viele Sachen von Beethoven erschienen unter der Bezeichnung: **arrangé par l'auteur lui-même**; aber nur 4 von diesen sind echt op. 20 (2), op. 16, op. 61. Hierzu kommt op. 104 (op. 1, Nr. 3), ein Arrangement, das Ries nicht gekannt zu haben scheint. Für Violine, Alt und Violoncello von Uber (Nr. 1) für 2 Violinen, Alt und Violon-

cello (No. 1) bei Simrock (Bonn). Für 2 Violinen, Alt und Violoncello von Ries (Nr. 3) für 2 Violinen von Hartmann (Nr. 1, Nr. 3), vierhändig (bei Cranz siehe op. 22).

Ries S. 88 und folg. S. 93. Die 3 Solosonaten op. 31 hatte Beethoven an Nägeli in Zürich versagt, während sein Bruder Karl (Caspar), der sich, leider! immer um seine Geschäfte bekümmerte, diese Sonaten an einen Leipziger Verleger verkaufen wollte. Es war öfters deswegen unter den Brüdern Wortwechsel, weil Beethoven sein einmal gegebenes Wort halten wollte. Als die Sonaten auf dem Punkte waren, weggeschickt zu werden, wohnte Beethoven in Heiligenstadt. Auf einem Spaziergange kam es zwischen den Brüdern zu neuem Streite, ja endlich zu Thätlichkeiten. Am andern Tage gab er mir die Sonaten, um sie auf der Stelle nach Zürich zu schicken, und einen Brief an seinen Bruder, der in einem andern an Stephan von Breuning zum Durchlesen eingeschlagen war. Eine schönere Moral hätte wohl keiner mit gütigerem Herzen predigen können, als Beethoven seinem Bruder über sein gestriges Betragen. Erst zeigte er es ihm unter der wahren verachtungswerthen Gestalt, dann verzieh er ihm Alles, sagte ihm aber auch eine üble Zukunft vorher, wenn er sein Leben und Betragen nicht völlig ändere. Auch der Brief, den er an Breuning geschrieben hatte, war ausgezeichnet schön.

Die nämlichen Sonaten führten noch einen sonderbaren Umstand herbei. Als die Correktur ankam, fand ich Beethoven beim Schreiben. „Spielen sie die Sonaten einmal durch“, sagte er zu mir, wobei er am Schreibpulte sitzen blieb. Es

waren ungemein viele Fehler darin, wodurch Beethoven schon sehr ungeduldig wurde. Am Ende den ersten Allegros, in der Sonate in G Dur, hatte aber Nägeli sogar vier Takte hinein komponirt (?), nämlich nach dem vierten Takte des letzten Halts (der 4. bis inclusive 7. Takt nach der letzten Fermate kurz vor Schluß des 1. Satzes; in dem Notenbeispiel bei Ries fehlt der 4. und ist der nicht zu streichende 8. Takt angeführt).

Als ich diese (4—7. Takt) spielte, sprang Beethoven wüthend auf, kam herbei gerannt und stieß mich halb vom Klavier, schreiend: „wo steht das, zum Teufel?" Sein Erstaunen und seinen Zorn kann man sich kaum denken, als er es so gedruckt sah. Ich erhielt den Auftrag, ein Verzeichniß aller Fehler zu machen und die Sonaten auf der Stelle an Simrock in Bonn zu schicken, der sie nachstechen und zusetzen sollte: **Edition très-correcte.** Diese Bezeichnung findet sich noch heute auf dem Titelblatte. — Es sind jedoch diese 4 Takte in einigen andern nachgestochenen Ausgaben noch immer zu finden. Hieher gehören nachstehende Billette Beethovens an mich: Ich muß sie noch einmal bitten um das widerwärtige Geschäft, die Fehler der Zürichschen Sonaten in's Reine zu schreiben und dem Simrock zu schicken; das Verzeichniß der Fehler, welches sie gemacht, finden Sie bei mir auf der Wieden. Lieber Ries! — Es sind sowohl die Zeichen schlecht angezeigt, als auch an manchen Orten die Noten versetzt, also mit Achtsamkeit! sonst ist die Arbeit wieder umsonst. **Ch'a detto l'amato bene?**

Ansicht.

Wir begegnen in op. 31 zum letzten Male 3 unter einer opus-Zahl vereinigten Solosonaten (op. 2, 10, vergleiche op. 12, 30, die Trios op. 1, op. 9, die Quartette op. 18, op. 59). Beethoven mochte dem Beispiele von Haydn und Mozart gefolgt sein, die ihre Sonaten nie einzeln, die noch ihre Symphonien zu 3 bis 6, ja bis 9 auf einmal, in die Welt schickten, ein Umstand, der schon materiell die Beethovensche Symphonie von der Haydn-Mozartischen unterscheidet. Man wäre zu sagen versucht: die Symphonie war Beethoven jedesmal die ganze Welt, wo denn im Augenblicke gar kein Platz für eine zweite und dritte sein konnte. Verband Beethoven mit der Symphonie einen kosmischen Begriff, war dies in immer gesteigerterer Folge mit anderen Formen der Fall; so ist es natürlich, daß wir mit den höheren Entwicklungen der instrumentalen Idee bei Beethoven immer weniger Häufungen von Kunsterzeugnissen einer und derselben Gattung, immer weniger Fällen begegnen, in denen, wie bei Haydn und Mozart, eine Sonate sich hinter der anderen versteckt, ganze Sonatenreihen nur ein technisches, ziemlich oft untergeordnetes Interesse in Anspruch nehmen.

Eine Häufung von Kunstwerken, und bleibe sie, wie in Beethoven, bei der Zahl drei stehen, ist schon darum nicht ohne Bedeutung, weil dabei gewöhnlich die drei Werke ziemlich zu gleicher Zeit entstehen mußten; ein äußerlicher Umstand, der nicht ohne Rückwirkung auf den inneren Werth sein kann.

Man denke sich einen Künstler der eine Idee in einem

Werke zur Anschauung bringt, oder eine und dieselbe, in mehren, oder verschiedene in mehren. Wird im zweiten Falle nicht die Einheitlichkeit der Vorstellung leiden, im letzten nicht eine Idee sich über die andere stellen, die eine der anderen Abbruch thun, oder, wie dies bei einer größeren Zahl von Kunstprodukten noch natürlicher ist, die technische Seite der Sache sich über den Gehalt, über das Interesse am Geiste stellen?

Wir finden in Beethoven, dessen Erscheinung eine persönlichere ist als die von Haydn und Mozart, deren Persönlichkeit sehr viel mehr in der Bauordnung, deren sie sich bedienen, aufgeht (Bd. 2. S. 176). Daß bei Häufungen von Werken, wie sie in op. 31 vorliegen, immer ein Werk über die ihm verbundenen, als eine persönlichere Emanation, hervorragt.

In op. 31 unterscheidet sich die D Moll-Sonate in der bezeichneten Weise von den beiden anderen. Nur in Häufungen von Quartetten (op. 18, op. 59) läßt sich aus dem Grunde der höheren Bedeutung der Form in den Augen Beethovens, ein solcher unbedingter Vorzug des einen Werks vor dem andern, nicht erkennen, wie wir das noch in dem G Dur-Trio op. 1, in dem D Dur-Trio op. 9, entschiedener in der D Dur-Sonate op. 12, in der G Dur-Sonate op. 31, beobachten konnten.

Von den 3 Solo-Sonaten-Trilogien (op. 2, op. 10) ist op. 31 die Werthvollste, die in sich Vollendetste.

Von diesen Zürichschen Sonaten, wie sie Beethoven

nach ihrem ersten Verlag nennt, ist keine die absolut schwächere, weniger lebensfähige, die D Moll-Sonate nur die persönlichere Erscheinung des Dichters.

Die G Dur-Sonate op. 31.

Das **Allegro vivace** ($^2/_4$ 327 Takte ohne Reprise) ist ein Meisterſatz rhythmischen Styls, ein Geniestreich den der Künstler dem Klavier im $^2/_4$ Takt spielt *), eine kleine Vor-

*) Mit dieser Ansicht verträgt sich sehr wohl folgende. Es ist möglich, sagt Marx (Bd. 3. S. 214) einen an sich weniger bedeutenden Satz zum würdigen und befriedigenden Gegenstand der größeren Form zu erheben; ja es zeigt sich nicht selten eben an solchen auf den ersten Anblick unwichtigern Anlässen die Kraft der Form und des Komponisten in vorzüglicherer Weise, obwohl es unkünstlerisch scheint, dergleichen geflissentlich zu suchen, um daran eine Probe seines Kunstgeschicks abzulegen und fahrlässig, mit dem ersten besten Einfall ohne wahren Beruf dazu, ohne innere Erregtheit dafür sich an die Arbeit zu geben. Eines der glücklichsten Beispiele bietet der erste Satz von Beethovens G Dur Sonate op. 31. Der geistreich von Humor sprühende Hauptsatz hat diesen Kern (Notenbeispiel der ersten 10 Takte) den man, sollte er für sich allein und unverändert stehen bleiben, wohl erregt, nicht aber bedeutend nennen könnte. Und eben ihm gewinnt der angeregte Geist des Künstlers die geistvollsten Wendungen in reizendem Wechsel ab, die uns immer tiefer gefangen nehmen und zuletzt sogar weichere Anklänge der unerwartet gerührten Seele bieten Es hieße, dem Meister ein kleines Schülerlob ertheilen, wollte man annehmen, er habe seinen Satz zu solchem Spiel technischer Gewandheit erkoren. Hier war, bei dem Künstler ist nichts Technik; was der Künstlergeist ergreift, das wird unter dem Walten eifervoller Liebe seinem Geist eigen und lebendiges, lieberfülltes Zeugniß dieses Geistes. Das läßt sich an diesem Beethovenschen Satze, wie an jedem

schule seiner großen ersten Sätze im kürzesten Rhythmus, wie sie in der 5., 6. und 9. Symphonie mit Staunen erfüllen.

Rasch wie des Lebens Umschwung, eilen alle diese geflügelten Figuren dahin, die kaum aus den Sechzehntheilen herauskommen. Das Allegro kann keinen besondern Effekt auf dem Klavier machen, da es hier gar nicht dazu kommt, seine Mittel zu entfalten. Das ist aber auch nicht die Absicht und der Satz eine erste schlagende Anwendung der Synkopen auf den rhythmischen Styl. Hier wird der Takt durch Synkopen verrückt, dort ein besonders hervortretender Effekt erreicht. Man liest das Stück sein lebelang mit Interesse und das Klavier, das zu der Ehre gekommen, den genialen Gast zu beherbergen, sollte am wenigsten darüber Klage führen, daß es als bloße Herberge nicht auch noch als Instrument behandelt wurde. Beethoven schrieb eben am Liebsten, weil am Bequemsten, etwas für Klavier auf, das ein Miniaturorchester abgiebt, ohne viel an das Instrument und die Pianisten zu denken (siehe die Bemerkung am Schluß von op. 31).

Das Motiv des 1. Satzes der G Dur-Sonate op. 31 ist eine gangartige Tonfigur, die durch den ganzen Satz vorherrschend bleibt, erst das Gegenmotiv ist eigentlich thematisch (Melodie) und erscheint auf der oberen Terz (h Terze von g)

Kunstwerk erkennen und erweisen und jeder Künstler weiß es. Der künstlerischen Liebe aber ist Technik, äußerliches Geschick, oder gar eitles Spiel mit ihr ganz fern.

statt auf der Dominante (siehe op. 22). Es ist das zweite Beispiel dieser merkwürdigen Terzmodulation (op. 29). Ueber diese noch ganz unerklärte Erscheinung sagt Marx (Bd. 3. S. 275): der Seitensatz tritt nicht in D Dur sondern in H Dur auf. Woher nun diese bedeutende Abweichung von dem Grundgesetz der Modulation? — Diese Frage und alle ähnlichen können hier nicht rein gelöst werden. Denn bei der Beurtheilung jeder einzelnen Komposition kommen nicht blos die allgemeinen Gesetze und Bedingungen ihrer Form, sondern es kommt auch der besondere Inhalt, die Idee, Stimmung eben dieses besonderen Werkes in Betracht; sowie bei der Beurtheilung eines einzelnen Menschen und seiner That nicht blos die Verhältnisse des Menschen überhaupt, der Nationalität, des Alters, Geschlechts, Standes, sondern auch das Wesen und besondere Verhältniß eben dieser bestimmten Person. Demungeachtet gaben jene allgemeinen Verhältnisse doch schon für sich genugsam helles Licht, um erkennen zu lassen, daß auch hier wieder nicht nach Laune, sondern aus Gründen, die in der Sache liegen, von einem Grundgesetze abgewichen ist. Beethoven bedurfte eines fester, zusammenhängender gebildeten Seitensatzes, der dem Ganzen die nöthige Haltung zu geben vermöchte und der eben zu diesem Zwecke von besonderer Wichtigkeit war. Wohin hätte er nun den Seitensatz stellen können? Nach der Oberdominante D Dur? — Allein diese ist schon gleich zu Anfang (9.—11. Takt) mit einem förmlichen Uebergang, dann mit jenem kräftig eingreifenden Gang, (30. und folg. Takte) und der 6 Takte breiten Arpeggiatur des Schlußak-

kordes mit einem eben so entscheidenden Halbschlusse eingeprägt worden, daß ein abermaliges Zurückkehren zu ihr jeder Frische und Energie entbehrt hätte. Der nächste Gedanke war also die Parallele des Tons (D Dur) den man sich versagen mußte — H Moll. Allein dem launigheitern, sprühendlebendigen Charakter dieser Sonate, namentlich des vorangegangenen Hauptsatzes, konnte das trübe Moll nicht zusagen; folglich verwandelte es sich in Dur. Nun beobachte man aber den ferneren Einfluß dieser Wanderung über D Dur und H Moll nach H Dur. Das Letztere war nothwendig erschienen, aber näher lag H Moll und zunächst D Dur; diese Vorstellung konnte nicht ohne Einfluß bleiben. Zunächst also wird der Seitensatz in H Dur (Notenbeispiel des 68.—71. Taktes) aufgestellt und mit einer festeren Schlußwendung wiederholt. Dann, gleichsam in Reue über die übergangenen Töne, tritt derselbe Satz in H Moll auf (die Melodie im Basse, die Begleitung in Sechszehnteln) wendet sich bei der Wiederholung nach D Dur; von hier weiter nach Fis, E, D zu einem Schluß in H Moll, abermals nach D und dann denselben Weg zu einem abermaligen Schluß in H Moll. Hier folgt der kleine Schlußsatz in H Moll, der aber dann wieder an das zuerst so nothwendige und dann doch zurückgewiesene H Dur (Notenbeispiel des 100.—109. Taktes des 1. Satzes) erinnern muß. So ist zwar dem ersten Antriebe nach D Dur (H Dur) genügt und derselbe nicht vergessen worden, aber die nähere Molltonart hat ihr Recht und das nächstgelegene D Dur in dreimaliger Berührung so viel Genugthuung erhalten, als ihm unter diesen Umständen zukam. Reizend frisch,

wie ein anmuthiger Liedklang aus der Ferne, hat das H Dur uns angesprochen und unbeschadet des zusammenhaltenderen Wesens, das hier dem Seitensatze nothwendig war, ist ein so angeregter Wechsel in die Modulation dieser Partie gekommen, daß sie dadurch dem gaukelnd muthwilligen Wesen der Hauptpartie erst ganz entspricht.

Marx kommt noch zu folgenden Ansichten (Bd. 3, S. 568). Wir können, sagt er, diesen anziehenden Fall nicht verlassen, ohne auf einige Betrachtungen zurückzukommen. Wir haben in der Reihe der bisher betrachteten Fälle (Marx meint hiemit die ganze Dogmatik der Kompositionslehre) eben so wie bei der Fuge, neben einer Alles durchdringenden und zusammenfassenden Grundform eine fast eben so große Reihe von Abweichungen, in denen sich ein Werk von dem andern unterscheidet, zu beobachten gehabt. Hier, wie in jener merkwürdigen Form (beide sind Gipfel eines ganzen Formgebiets, die Fuge von den Figural- und kanonischen Formen, die Sonate von den Lied- und Rondoformen) wurde weder die Grundform durch die Abweichungen aufgehoben, noch diese durch jene als Verirrungen bezeichnet; beide waren nur der Ausdruck vom Wesen der Sache, Inhalt und Form untrennbar Eins, beide beruhten auf der künstlerisch-schaffenden Vernunft, die in der Grundform das Allgemein-Wahre über die ganze Reihe hierher gehöriger Bildungen, in der Abweichung das konkrete Wahre von diesem einen besonderen Fall aussprach.

Wir wollen stets eingedenk sein, daß erst in solcher Weise

der Begriff der Form in seiner Wahrheit erfaßt wird. Die Form ist für den wahren Künstler nicht eine hergebrachte, grundlose und darum beengende und alle Eigenthümlichkeit in ein ödes Einerlei zwängende Schranke; wo sie in solchem Sinne ertragen wird, stirbt unter ihrem Joch Kunstwerk und Künstler, wie an Tausenden von Beispielen nachgewiesen werden könnte. Auf der andern Seite ist die Abweichung von ihr nur in den besonderen Verhältnissen des einzelnen Kunstwerkes begründet, oder sie ist eine Verirrung. Je eigenthümlicher nun eine solche Abweichung, die man irgendwo vorgefunden oder willkührlich ersonnen: desto irrthümlicher und störender ist ihre Nachahmung, ihre Zulassung da, wo die sie begründenden Verhältnisse nicht statt haben. Wenn Beethoven in seiner G Sonate den Seitensatz in H Dur, in seiner B Sonate (op. 106) denselben in G Dur aufstellt und was dergleichen mehr: so haben wir die vernünftigen Gründe dafür in dem eigenthümlichen Wesen dieser besonderen Werke zu erkennen gehabt. Wenn wir aber diesen Abweichungen auch anderswo ohne die rechtfertigenden Gründe Zulaß geben wollten, etwa um originell oder neu zu erscheinen; so werden wir so gewiß von der Wahrheit, vom Rechten und allein Wirksamen abweichen, als Beethoven abgewichen wäre, hätte er an der allgemeinen, hier aber nicht mehr zu rechtfertigenden Form haften wollen. Beide Verirrungen sind nur derselbe Fehler: Mangel an innerlicher Wahrhaftigkeit und Treue.

Daß nun der Künstler auch bei solchen Abweichungen nicht umständlich und bewußt-ausrechnend zu Werke geht, wie

wir für das Studium ihm nachrechnend gefolgt sind, daß er das Rechte vielmehr durch eine augenblickliche Intuition im Segen schöpferischer Stunden ergreift: ist gewiß. Allein diese Intuition, diese Begeisterung ist nichts desto weniger nur eine Aeußerungsweise der künstlerisch ausgebildeten Vernunft. Die Arbeit des Denkens ist bildend vorausgegangen und jede scheinbar aus unmittelbarer Eingebung hervorspringende Schöpfung ist nur ihre Blüthe, bei der gar leicht die Arbeit und der Zusammenhang beider vergessen wird. Daher kann es oft der Fall sein, daß der schaffende Künstler sich selbst der Gründe und Wege, die ihn zum Resultat geführt haben, nicht bewußt ist, oder erst später bewußt wird; demungeachtet sind jene vorhanden gewesen, und dieselbe Gedankenreihe, in der wir sein Werk begreifen, muß, vorausgesetzt, daß wir es wahrhaft begriffen, sein Geist irgendwo und wie durchlaufen haben.

Beleuchtung der von Marx für die Modulation nach H Dur aufgestellten Gründe.

Die Literatur der musikalischen Kritik kennt kaum einen bedeutsameren Ausspruch über die Verhältnisse der Form zum Gehalt und ihre Wechselwirkungen. Der Harmoniker erklärt die Abweichung von dem allgemeinen Modulationsgesetz aus dem durch die Abweichung erzielten höheren Gehalt im Satz, mithin aus einem Grunde, der von dieser Seite allerdings den Kern der Sache trifft, aber nichtsdestoweniger die Möglichkeit bestehen läßt, daß bei einem anders gegebenen Gehalt

nicht nur anderweitig in der Terz (in der untern, kleinen, großen) sondern eben so gut nach jedem anderen Intervall modulirt werden könne, wenn nur der Gehalt etwas dabei zu gewinnen hatte.

Mit gewiegtem harmonischem Scharfsinn giebt Marx die Gründe an, warum die nach H Dur eingegangene Modulation in dem konkreten Falle der G Dur Sonate der Dominante vorzuziehen war; Gründe, warum eine Modulation in der Terz und keine andere, Platz zu greifen hatte, giebt er nicht. Eine Erklärung der Abweichung vom Modulationsgesetz aus Gründen des künstlerischen Bedürfnisses der Verwerthung des Gehalts durch harmonische Mittel, öffnet aber offenbar der Modulation gleichmäßig alle Thüren, an die zu klopfen sie versucht sein dürfte.

Nun beobachten wir aber in Beethoven, daß, wo immer, er das Gegenmotiv nicht in der Dominante modulirt, er dies in der Terz thut (in der oberen, unteren, kleinen, großen), daß diese Terz-Modulation, wie wir sie nennen wollen, Beethoven zu einem Gesetz wird, für das ihn ein harmonisches Dogma, das in allen Fällen dasselbe bleibt, nicht die in jedem Satze anders gegebene Nothwendigkeit des durch harmonische Mittel zu erhöhenden Interesses am Gehalt, bestimmen müssen. Wir berührten bereits diesen Gegenstand, der einem Harmoniker, wie Marx räthselhaft genug erschien, um dessen Erklärung aus der harmonischen Dogmatik aufzugeben und in der unendlich gegebenen Erfindung des Geistes zu suchen.

Wenn man das bei op. 22, 29, 30 Gesagte, mit dem Fall in der G Dur Sonate zusammen hält, so wird man darauf hingeführt:

1) daß Beethoven eben nur in der Terz, nicht in einem andern Intervall die Abweichung eintreten läßt

2) daß er dafür eine Analogie in modulatorischen Grundformen erkannt haben mußte, die er hier erweitert anwandte und damit, wie in Form und Gehalt überhaupt, so auch in musikalischer Technik, weit über den Kreis der alten Musikwelt hinausging.

Die Unabänderlichkeit mit der die Modulation in der Terz auftritt, stellt zweifellos heraus, wie Beethoven diese Abweichung von einem modulatorischen Grundgesetz, so naturgemäß erschien, so geläufig war, wie Anderen die Wahl der Unterdominante, der Mediante (siehe op. 30 Nr. 3) für die Oberdominante.

Wie es einen Quintenzirkel giebt, möchte man sagen, hatte sich Beethoven einen Terzzirkel konstruirt. Von welcher Analogie er dabei ausging; in welcher Art diese seine modulatorische Ausnahmsnorm, nur eine geniale Erweiterung des nach gemeinem modulatorischen Rechte, unter andern Verhältnissen, bereits Bestehenden war, dieser in der harmonischen Dogmatik wurzelnde Ausgangspunkt, ist das geistige Eigenthum Séroffs, der die allererst von ihm als konstant in Beethoven nachgewiesene Erscheinung, in einer Monographie über die letzten Quartette, aus dem Apparat musikalischer Technik erklären wird.

Ist die Terzmodulation in Beethoven auf ein harmonisches

Dogma zurückzuführen, so kann sie nicht aus der über dem Kunstapparat schwebenden künstlerischen Freiheit erklärt sein. Gründe dieser Art sind die Veranlassung der Modulation, nicht ihre Berechtigung. Die musikalische Technik ist ein gegebener Schacht, aus dem sich wohl neue Bahnen brechen lassen, dessen Netz aber nur aus sich, aus dem Ausgangspunkte zu beurtheilen ist. Alles was nicht der Schacht ist, wird somit äußerlich hinzugekommene Veranlassung, nicht die Sache selbst sein.

Die Erklärung der Beethoven'schen Terzmodulation aus den Gründen, welche ihn dieselbe der Dominante vorziehen ließen, ist eine äußerst schätzbare Untersuchung, wenn sie so meisterhaft geführt wird wie bei Marx; eine Erklärung in Gründen finden wollen, welche, da sie nicht als in der Modulation gegeben, gesetzt werden, auch nur äußerliche sein können — hieße die Folge an Stelle der Ursache setzen.*)

Wir können nicht Séroff vorgreifen wollen, wir haben aber vor dem Publikum die Verpflichtung, auf eine Quelle neuer Belehrungen hinzuweisen. Mögen diese Andeutungen ein Beweis sein, daß man auch in Rußland, wo manche in Deutsch-

---

*) Es erinnert dies daran wie ausgezeichnete Köpfe (ein Haubold) eine den Grundgedanken (Grundform) des römischen Erbrechts formulirende Parömie, aus äußerlichen Umständen, aus Folgen erklären wollen; aus der für die Manzipation der Erbschaft als Einheit, die nicht nach zwei Begriffen (Testat, Intestat) auseinanderfallen könne, erwachsenden Schwierigkeit. Der kritische Apparat ist in letzter Instanz auf allen Geistesgebieten derselbe; der selbstbewußte Gedanke.

land fließende Quelle fehlt, bemüht ist, der leuchtenden Bahn des deutschen Genius zu folgen. Beethoven, d. h. der unter diesem großen Namen getaufte, in musikalischen Zeichen niedergelegte Geist, ist ein Gegenstand, der so viele andere in sich schließt, daß, wollte man eine Akademie mit der Sorge betrauen, ihn nach allen Seiten zu schildern, noch immer neue sich ergeben würden. Nicht nur Form und Gehalt im Allgemeinen führte dieser Künstler in's Freie, ihm mußten auch Modulationsverhältnisse, die ihrer Natur nach unveränderlich schienen, einer freieren Behandlung weichen. Man kann wohl sagen, daß die Form (Modulation) hier in den Geist selbst tritt; daß uns hier Indifferenzpunkte von Form und Gehalt vorliegen, da der Künstler durch Gründe des Gehalts bestimmt wird, nicht etwa harmonische Kunststücke zu Wege bringt, sondern wahre Bereicherungen des Gehalts durch harmonische Mittel, nie dagewesene Erfindungen des Geistes im harmonischem Gewande, bringt. —

Ist diese Terzmodulation schon äußerst bedeutsam in Durtonarten, so ist sie es noch in höherem Grade in den an sich komplizirteren Molltonarten.

Der Lichtstrahl, der den Weltdunst im 1. Satze (D Moll) der 9. Symphonie durchbricht, kommt aus B Dur (b, untere Terz von d), nicht aus der Parallele (F Dur).

Fassen wir die Fälle der Terzmodulation für das Gegenmotiv bei Beethoven zusammen, so ergeben sich in der Modalität ihrer Anwendung folgende Fälle:

1) das Gegenmotiv modulirt in der Terz und bei der

Wiederholung in der Tonika, als ob das 1. Mal in der Dominante modulirt worden wäre: C Dur = Quintett op. 29 (Gegenmotiv A Dur, C Dur). Große B Dur-Sonate op. 106 (Gegenmotiv G Dur, B Dur) Pianoforte-Trio in B Dur op. 97 (Gegenmotiv G Dur, B Dur) B Dur-Quartett op. 130 (Gegenmotiv Ges Dur, B Dur) F Dur-Quartett op. 135 (Gegenmotiv A Dur, F Dur) 8. Symphonie F Dur (Gegenmotiv A Dur, F Dur).

Man sieht, daß in diesen Fällen Beethoven eine Excursion in die Terz (obere, untere) macht, die ihn mit der Symetrie und Naturgemäßheit der Dominante in die Tonika zurückführt.

2) das Gegenmotiv modulirt in der Terz und die Tonart dieser Terz wird Dominante für die Wiederholung des Gegenmotivs: G Dur-Sonate op. 31 (Gegenmotiv H Dur, E Dur (220. Takt des 1. Satzes) h Dominante von e). Große C Dur-Sonate op. 53 (Gegenmotiv in E Dur (35. Takt), A Dur (196 Takt), e Dominante von a). Da dies eben so oft eine Ausnahme erleidet, so kann man nicht mit Marx (siehe unten) hierin eine Nothwendigkeit erblicken.

3) der Satz steht in Moll und das Gegenmotiv modulirt in der Terz, bei der Wiederholung wie im 1. Falle, in der Tonika, aber in Dur, nicht in Moll, obgleich der Satz in Moll schließt, was ein genialer Aufschwung ist, von dem die alte Musikwelt, die im Gegenmotiv in Moll blieb, durch Wechsel im Tongeschlecht dem einmal für Moll gewonnenen Eindruck zu schwächen geglaubt hätte, keinen Begriff hatte: F Moll-Quartett op. 95 (Gegenmotiv (Des Dur, F Dur, Schluß

F Moll). Cis Moll-Quartett op. 131 (Gegenmotiv E Dur, Cis Dur), A Moll-Quartett op. 132 (Gegenmotiv F Dur, A Dur), 9. Symphonie, D Moll (Gegenmotiv B Dur, D Dur, Schluß D Moll), Sonate op. 111 C Moll (Gegenmotiv As Dur, C Dur).

In diesen Modulationsverhältnissen tritt die Terz constant auf, ist sie das modulatorische Gesetz als Ersatz der Modulation des Gegenmotivs in der Dominante.

Im Allgemeinen sei bemerkt, was mit der Terzmodulation nichts zu thun hat, mit dieser, als Ausnahme von den Modulationsnormen, nur eine Wahlverwandtschaft bietet, wie es Beethoven karakterisirt, daß er von Moll nach Moll modulirt, sich aus einem Leid in das tiefere versenkt, wie in dem Weltschmerz-Adagio des F Dur-Quartetts op. 59, das in F Moll steht und nach C Moll geht, wie an dem Grabes-Largo (D Moll) der D Dur-Sonate op. 10, wo von D Moll über A Moll die Dur-Parallele (F Dur) erreicht wird. —

Man beobachtet auch noch, daß Beethoven in Sätzen in Moll, das Gegenmotiv nach der Molltonart der Dominante modulirt, was einen ergreifenden Effekt macht, wie in der D Moll-Sonate op. 31 in der E Moll-Sonate op. 90, wo in der ersten das Gegenmotiv in A Moll (55. Takt des 1. Satzes) in der letzteren in H Moll (56. Takt) auftritt. —

Mit der 3. Periode insbesondere, betritt man einen wahren Zaubergarten modulatorischer Verhältnisse. Hier ist bei Gelegenheit der G Dur-Sonate op. 31 noch darauf aufmerksam zu machen, wie stürmisch eine Tonart behandelt wird, die

in der alten Musikwelt nur sanften Stimmungen zum Schauplatz diente Zeit wäre es, daß der denkende Pianist die 4 durch Irrthum gestochenen Takte in seinem Exemplar striche. Es ist dies die Gruppe vom 31. bis 28. Takt vor Schluß des 1. Satzes, oder vom 4. bis 7. Takt nach der letzten Fermate, welche Takte noch eine der neuesten Ausgaben der Sonaten, die von Holle in Wolfenbüttel, beibehalten hat. Die 4 Takte sehen ganz anständig aus, sind nicht etwa im Rhythmus überzählig, wie ein solcher Fall eine Streitfrage in der C Moll-Symphonie geworden (Bd. 2, S. 23), sie sind aus keinem anderen Grunde zu beseitigen, als daß Beethoven diese Wiederholung in der Tonika (G Dur) des Inhalts der vier voraufgehenden Takte in der Dominante (D Dur) nicht geschrieben haben wollte (siehe oben Ries).

Der Pianist wird die edel geborene G Dur-Sonate durch einen ihr entsprechenden Vortrag zu verwerthen wissen und namentlich das Gegenmotiv schwunghaft, nicht etwa in einem markirten Tanzrhythmus, geben, an den es streift. Es muß erlaubt sein, die Bewegung zu diesem Zweck etwas zurückzuhalten, erzählt uns doch Ries (S. 106) von Beethoven selbst: „Im Allgemeinen spielte er seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Takte, und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo mit ritartando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte.

In dem bei Cranz erschienenen vierhändigen Arrangement der G Dur-Sonate ist vor der Verunstaltung einer harmoni-

schen Idee zu warnen. Nach dem etwas unbequem auszuführenden orchestral gedachten Mittelsatze punktirt die rechte Hand 13 Takte hindurch D im Baß (v. 57. Takt des 2. Theils an) während die Linke in Fragmenten des Dominantenakkordes über sie hinweg geht und das dreigestrichene es (69. Takt) drei Mal hintereinander als eine Appegiatur hören läßt, die nicht verfehlen kann, ein fremdartiges Interesse rege zu machen, da das es mit D in Kollision kommt. Dieses es wird im 81. Takt in den Baß verlegt und dazu der volle Septimenakkord von D gehalten und zwar so, daß D Grundton, es die 2. im Akkord ausmacht. Der Septimenakkord wird hierauf ohne es mit verdoppeltem D wiederholt und aus der so geöffneten Schleuse stürzt das Hauptmotiv hervor; eine pikante Rückkehr in's Thema, wie denn hierbei im Allgemeinen zu bemerken ist, welche immer neue Reize Beethoven bei diesen Gelegenheiten entfaltet. — Der Arrangeur hat das es eine Oktave tiefer als das D gesetzt und damit zum Grundton gemacht. Zu dieser Verkehrung der Arpeggiatur (des harmoniefremden Tons) mochte er sich durch die größere Sonorität des tiefer verlegten es bestimmt haben und dem Effekt die Rücksicht auf den Wortlaut eines Beethoven'schen Textes geopfert haben.

Der Leser wird es uns Dank wissen, wenn wir die meisterhafte Analyse ausschreiben, welche Marx vom anderen Theile des 1. Satzes der G Dur-Sonate giebt, schon weil man sie und andere, ihrem Zweck nach nur fragmentarische Ausführungen, mühsam bei den Lehren aufzusuchen hat, denen sie als

Beispiele dienen. So spricht der große Harmoniker noch einmal vom 1. Satze der Sonate bei Gelegenheit seiner Doktrin von der Rückkehr auf den früheren Gedanken, der damit als Hauptmotiv eines Hauptsatzes bezeichnet wird (Bd. 3, S. 262). Der Kern des Hauptsatzes ist mit seinem bezeichnetesten Motiv (die Synkopen vom 3. und 9. Takt) gegeben, sagt Marx (S. 263). Er wird ganz getreu auf der tieferen Stufe, also in F Dur, wiederholt (vom 14. Takt an), schließt also hier in C, wie er vorher in D geschlossen hatte (11. Takt). Nun wird mit dem Hauptmotiv (den Synkopen im 3.—9. Takt) oder vielmehr dem letzten Abschnitte von 4 Takten (23. bis 26. Takt) die Schlußformel zweimal wiederholt und dann, in Erinnerung an das erste Motiv (1. und folg. Takte), ein ungestüm herausfahrender Gang gebildet (30. und folg. Takte), der nach 14 Takten mit einem Halbschlusse zur Ruhe kommt. Dieser Wurf war durch das Motiv des 1. Taktes und durch die Abgebrochenheit aller ferneren doppelt nothwendig bedingt. Allein zugleich ist damit das Hauptmotiv (die Synkopen vom 3.—9. Takt) verdrängt und eine Hast in die Komposition gebracht, die ihrem Hauptinhalte nach nicht vorherrschen darf. Folglich kehrt Beethoven zu seinem Anfang zurück, kommt also von jenem überraschenden Wurf auf das Motiv, das ihn vorbereitet und erzeugt hatte (1. Takt), zurück und von da, in weiterer Verfolgung des Kernsatzes, auf das stetigere Hauptmotiv. Im achten Takte (nach der ersten Fermate, dem 53. bis 56. des Satzes) wird aber, statt nach D, wie Anfangs, jetzt nach h und Fis Dur gelenkt und diese Wendung durch

einmalige Wiederholung des Ganzen und zweimalige der Schlußtakte befestigt. Dann tritt nach einer figurirten Verlängerung des Schlußtones (64. 65. Takt) der Seitensatz in h Dur ein. Für den Jünger in der Kunst wie für den blos betrachtenden sinnigen Kunstfreund scheint diese ganze Hauptpartie (mit Einschluß der befremdenden Tonart des Seitensatzes) ein besonders lehrreicher Beleg zu der wiederholt hier ausgesprochenen Ueberzeugung, daß es im wahren Kunstwerke nur vernünftige Freiheit, keine Willkühr gebe. Die ganze Partie kann bei dem ersten flüchtigen Hinhören wohl den Eindruck eines nur von willkührlicher Laune, fast zusammenhanglos hingeworfenen Tonergusses machen; schon aus dem ersten Motiv (1. Takt) folgt das zweite (3. — 9. Takt) nicht im Mindesten, steht vielmehr mit ihm in geradem Widerspruch. Aber ein tieferes Eingehen offenbart immer heller die Folgerichtigkeit des Ganzen. Jenes fahrige erste Motiv, das in fessellosER Laune gleich einem augenblicklichen Einfall daher fliegt, konnte (wie auch später geschieht) einen Gang, nicht aber einen Satz hervorrufen. Daher muß es stocken, muß ihm wie im Besinnen jenes 2. (in Synkopen) folgen oder vielmehr entgegentreten; dieses ist es, das sich steigern und dabei zu einem Satz ausrunden kann. Nun ist aber das erste verdrängt und zugleich vorschnell (dem hastigen Sinn des Ganzen eben hierin gemäß) die Tonart der Dominante betreten. Folglich muß das erste Motiv, folglich nach diesem wieder das zweite zurückkehren. Dem flüchtigen Charakter des Ganzen wär' es dabei nicht entsprechend gewesen, hätte dies

auf der alten Stelle in G, oder in der bereits angeregten Dominante D geschehen sollen; die Modulation macht also einen Sprung (jeder förmliche Uebergang wäre für die flüchtige Abgebrochenheit des Satzes zu schwerfällig gewesen) nach f. Hier aber erhält das 2. Motiv (bei der Nothwendigkeit nach dem Hauptton zurückzukehren) ein noch größeres Uebergewicht über das erste, der Komponist ist noch mehr Schuldner jenes Motivs geworden, er muß es endlich gewähren lassen; und da bringt er denn hervor, was er kann: einen Gang, und zwar seinem Charakter gemäß einen höchst flüchtigen (30. und folg. Takte). Sollte nun mit diesem Gange zum Seitensatz hingeeilt werden? Dann wäre das tüchtigste Motiv (die Synkopen) aus dem Sinne gekommen und die ganze Hauptpartie hätt' ihre Haltung verloren. Sollte also jenes Hauptmotiv sofort wiederkehren? es war nicht mehr motivirt, wie Anfangs, da ja das andere Motiv für sich zu Ende gekommen war. Es bedurfte offenbar einer Vermittelung; und die bot der Wiederanfang, aus dem sowohl jener Gang, als früher schon die Nothwendigkeit des 2. Motivs (in Synkopen) hervorgegangen war. Hiermit war denn auch das als nothwendig ausgesprochen, daß nicht jener Gang, sondern das Satzartige der Hauptpartie den Uebergang zur Seitenpartie machen müßte; das Bedürfniß nach einem ganghaften Hinüberkommen (Satz auf Satz bricht sich verbindungslos) zog zuletzt noch jene vermittelnde Figur (64. 65. Takt) herbei.

Ueber den Schluß des 1. Satzes der G Dur-Sonate sagt Marx bei Gelegenheit der Lehre vom Anhang (3. Theil in

der Sonatenform, siehe op. 22) in einer den harmonischen Gehalt und die interpretative Behandlung von Instrumentaltexten verbindenden Analyse Folgendes (Bd. 3, S. 299). Der Seitensatz war im 1. Theile in h Dur und h Moll aufgetreten; im dritten Theil erscheint er daher (?) in E Dur und E Moll, wird aber dann noch zweimal in G Dur aufgestellt. Hiermit ist nun aber der Hauptsatz in bedenklicher Weise zurückgedrängt, um so mehr, da er zuvor nicht, wie im 1. Theile, wiederholt worden. Folglich wird nun in einem Anhange zuerst der ihm angehörige Gang (30. und folg. Takte) mit dem breiten Halbschlusse wieder gebracht, dann aus dem Hauptmotiv selber (Notenbeispiel der 7 auf die letzte Fermate vor Schluß folgenden Takte) ein reizend zarter und das launig-gaukelnde Getreibe des Hauptsatzes zuletzt noch mit inniger Rührung durchhauchender Schluß gebildet, bei der anziehendsten Verwandlung doch dem Grundtone der Stimmung treu, wie sich etwa mitten im muthwilligen Kindergetändel eine sinnigere Schwärmerei, die eher dem jungfräulichen Alter eigen, überraschend ahnen läßt, bald wieder in der spiegelhellen Kinderlust verschwunden ist.

In dem Adagio der G Dur-Sonate **op.** 31 ist Beethoven ein anderer Mensch, ein eleganter Modekomponist, der sich gesättigtem Wohlklange, man möchte sagen, italienischen Gelüsten überläßt. Der äußerst ausgesponnene Satz (**Adagio grazioso** $^4/_8$ 120 Takte) ist wiederum ein Beweis, wie sich jede Erscheinung bei Beethoven aus Gründen erklärt. In diese unbändige Sonate, welche keine Programm-Sonate ist,

einen thematischen Stoff mit seinen Folgen aus dem musikalischen Apparat giebt, paßte kein erhabenes Bild, kein Adagio elegischen Schwunges. Beethoven schuf somit einen Mittelsatz langsamer Bewegung, wie es noch keinen gegeben hatte, ein Klavieradagio, einen auf das Wesen dieses Instrumentes, das im Abfassen der Noten glücklicher als im Festhalten derselben ist, berechneten Satz, der ein Ganzes für sich ist, das sich als ein fantasieartiger Erguß im eleganten Style (im französischen, würden die Bachs sagen) von allen anderen Adagios wesentlich unterscheidet. Man wäre auch noch dahin gebracht zu sagen, daß der Klavieretüdenstyl unserer Tage, wo er veredelter und mit einem musikalischen Hintergrund auftritt, nicht ohne Zusammenhang mit diesem Satz in Beethoven ist. Schon durch die Kadenzen in kleinen Noten, nach den zwei Fermaten, hätte der Satz Bedeutung. Diese kleinen Noten sind der Ausgangspunkt aller seitdem (1803) auf dem Klavier reichlich fortgewucherten Ausschmückungen dieser Art. Daß unsere moderne Klavierornamentik diesen in Mitte einer wilden Sonate versteckten, höchst eleganten Satz eigenthümlicher, in Beethoven, besonders auffälliger Filigranarbeit zur Quelle hat, ist bis jetzt in allen speziellen Werken über das Klavier (Schulen, méthodes) übersehen worden. Keinesweges ist die Ornamentik Hummels in den lackirten Adagios dieses Komponisten etwa eine selbstständigere Behandlung des Instrumentes. Das Beethoven'sche Adagio ist glatt, lackirtes Leder ist es nicht. Ausschmückungen, wie sie hier vorkommen (man sagte sonst Spielmanieren), beschränkten sich bei Mozart

auf chromatische Gänge oder Skalen, wurden unter seinen Händen noch nicht zur Erfindung in der Figuration (11. Variation der D Dur-Sonate $^4/_4$ Nr. 5, Final der B Dur-Sonate $^4/_4$ Nr. 4, Fantasie und Sonate (Ausmündung der 1. Bewegung (Adagio) in die 2. (Andantino) Adagio der auf die Fantasie folgenden Sonate (C Moll) 1. Fantasie D Moll).

Das Motiv des **Adagio grazioso** in C Dur der G Dur-Sonate op. 31 ist ein 6 Achtel lang in dem breiten Takt von $^9/_8$ wirbelnde Trillerfigur, welche die disparateste moderne Triller-Etüde nicht eifriger zwischen Oberstimme und Baß verwenden könnte. Der Triller wird in Intervallen des einschlagenden Akkords, **staccato** in Achteln begleitet, wie dies ganz die Natur des Klaviers ist und nicht etwa das **pizzicato** eines Orchesters vertritt, denn ein solches gäbe dem Satz einen feierlichen, viel versprechenden Anstrich, den er nicht haben soll, weil er anspruchslos ein bloßes Klavierstück zu sein hatte, wie es noch kein zweites gab, eben so wenig jetzt giebt. Mit dem 10. Takt steigt die erste Rakete des an solchem Feuerwerk reichen Stückes, zwei und dreißig Theile, die zu zwei und dreißig Theilen in Sextolen beschleunigt werden und ganz besonders frisch, natürlich, effektvoll ineinander greifen. Dieser 10. Takt ist eine Variation in Klavierornamentik des 2. Taktes, nachdem bereits das Trillermotiv (1. Takt) in den Baß verlegt worden (9. Takt); der 12. Takt wiederum eine solche Variation des 4. Taktes; Verhältnisse, die sich im Verlaufe des Stücks anders figurirt wiederholen (75. und folgende Takte).

Im 96. Takt, wo dreimal gehäufte Gruppen zu elf zwei und dreißig Theilen auf 6 Sechszehntheil Begleitung (statt der frühern Achtel) auftreten, ein wahrer Klavierschwindel für den ernsten, dem musikalischen Gedanken, nicht Noten, nachgehenden Geiste Beethovens, glaubt man bei Hummel eingekehrt zu sein und die Täuschung wird noch lebhafter, wo die Triller gekürzt, sich in Etagen übereinander häufen (100. Takt). Diese wohllautenden, aber hohlen Terzen und Sexten, ohne Interesse in der Begleitung, eine Instrumentallimonade, mit der sich Beethoven einen Klavierspaß machte, scheinen der jedesmaligen letzten italiänischen Opercavatine anzugehören. Erst mit dem 109. Takt ist man wieder bei Beethoven, der Triller, auf das tiefste c im Baß verlegt, großartig, man möchte sagen, oratorienmäßig behandelt, wird unter dem majestätischen Brausen stolzer Harmoniewogen die Veranlassung zu einer höchst anziehenden Satzbildung, die den Schluß herbeiführt (115., 118. Takt).

Der Satz, dessen Bezeichnung mit Adagio, in der Beethovenschen vielsagenden Bedeutung des Wortes, nur auf die Bewegung (tempo) geht, endigt kindlich einfach, wie er anfing. Er verschwimmt gleichsam auf Blasinstrumenten aus der Dominante (g) in die Tonika (c). Dieser Abschluß und die große auf den Saiteninstrumenten des Orchesters beruhende Episode (35.—53. Takt) sind symphonistisch gedacht, wie im sforzando (fp.) des 41. Taktes (und den Wiederholungen dieses Effektes) auf der Hand liegt. Diese Episode ist so ernst als das Ganze spielend graziös, heiter ansprechend ist.

Man kann durch die 4 ersten Takte des dem rationellen Klavierunterricht als eine Styl=Studie zu empfehlenden Satzes, an die Arie des Uriel (C Dur) im 2. Theil der Haydn'schen Schöpfung erinnert werden. Was wird aber nicht bei Beethoven aus diesen durch ihre nackte Einfachheit charakterisirten wenigen Takten!

Das Rondo der G Dur=Sonate op. 31 (Allegretto 4/4 274 Takte) ist ein Muster von Geltendmachung eines thematischen Stoffes durch Verarbeitung. Wir erwähnten des Rondos bei op. 28 als eines Klavierstückes, das sich für Verbreitung auf effekthaschende musikalische Kreise eignete. Nur die **stretta** (Presto) ist in der That symphonistisch gedacht. — Anderen Sonaten=Rondos verglichen (op. 7 op. 22) nimmt das sehr ausgeführte, in der Satzbildung sonatenartige Rondo (Mischform) ein lebhafteres Interesse in Anspruch. Marx giebt von demselben folgende Analyse (Bd. 3, S. 299).

Der Hauptsatz bildet aus diesem Vordersatz (Auftakt und die 4 ersten Takte) einen ersten, auf der Tonika schließenden Theil (das Ganze hat einen bequem dahinschlendernden Sinn, der nach manchem feurigen Aufgähren immer wieder Herr wird) und aus diesem einfach wiederholt werdenden Satze (12., 16. Takt) einen zweiten Theil, der abermals und zwar zweimal auf der Tonika schließt. Der erste Theil wird in einer Unterstimme, gegen die der Diskant kontrapunktirt, dann auch der 2. Theil mit Umkehrung der ersten Abschnitte (12., 13. Takt) wiederholt, mit dem zweiten Abschnitte (14., 15. Takt) wird über E Moll und D Dur nach A Dur gegangen.

Hier wird geschlossen, auf dem Schlußton aber tritt der Seitensatz in D ein, dem sich auch ein Schlußsatz anhängt. So weit hätten wir den Anblick eines ersten Theils der Sonaten- oder fünften Rondoform vor uns; allein sofort ändert sich Alles. Beethoven hat mit dem Gang aus dem Seitensatz und mit dem Schlußsatz eine Erregtheit geweckt, die er ohne den Sinn des Ganzen zu verletzen, nicht gewähren lassen kann. Daher kommt schon der Schlußsatz (54.—57. Takt) nicht zu einem wirklichen Schlusse, sondern wendet sich bei der Wiederholung (58. Takt) mit dem dritten Akkorde des dritten Takts (60. Takt) auf die Dominante des Hapttons, die noch drei Takte lang festgehalten wird und den vollständigen Hauptsatz nach sich zieht; gleichsam wie die 3. oder 4. Rondoform, nur daß diese den Schlußsatz nicht kennen. Allein auch diese Formen werden nicht festgehalten. Der 1. Theil des Hauptsatzes wird mit einem Kontrapunkt in der Oberstimme, ähnlich wie Anfangs, nur in Moll, wiederholt und dann gangartig weitergeführt nach Es Dur. Hier mischt sich ein ganz neuer Satz ein (98. und folgende Takte) bei dessen Eintritt man einen zweiten Seitensatz erwarten könnte. Allein auch hier würde weitere Ausführung des heftig andrängenden und einschneidenden Gedankens (eine Synkopenfigur gegen Triolen in der Begleitung) von dem Sinne des Ganzen entfremdet haben. Beethoven schreitet daher wie im 2. Theil der Sonatenform fort. Wie zuvor muß der 1. Abschnitt des Hauptsatzes (Auftakt und 1. Takt des Rondos) zu einem Gange von Es nach C Moll dienen, wo jener neue Satz (98. und fol-

gende Takte) sich wieder aufstellt (114. und folgende Takte) dann nach F Moll, wo jener (der 1. Abschnitt des Hauptsatzes) wieder anhebt, ohne zu Ende zu kommen (117., 119. Takt). Diese Mischung aus Haupt- und neuem Satze führt endlich auf die Dominante (129. und folgende Takte). Von hier folgt, ganz wie in der Sonaten- oder fünften Rondoform, Wiederholung von Haupt-, Seiten- Schlußsatz mit einem aus dem ersten gebildeten Anhange.

So weit Marx. Faßt man das Rondo in der G Dur-Sonate op. 31 allgemein als Form für den Schlußsatz (Finale) in's Auge, so kann man sich nicht des Gedankens erwehren, wie weit sich Beethoven in dieser Form über Mozart stellte, wie viel ernster er es mit Schlußsätzen meinte, mit wie viel größerer Liebe, in wie viel höherer Weihe, er der Aufgabe nachsann, in seinen Finalen einen des Anfangs würdigen Schluß, einen Satz zu geben, der ein würdiges Werk würdig kröne.

Von den Schlußsätzen sämmtlicher Solosonaten Mozarts, entspricht ein einziger den Anforderungen, welche die spekulative Kritik und der Begriff des Schönen, an einen Schlußsatz zu machen berechtigt sind *). Es spricht sich in dieser Form bei

---

*) Fantasie und Sonate (Allegro C Moll $^3/_4$ 310 Takte.) Von 39 Sonaten für Pianoforte und Violine ist nur das Finale der A Dur Sonate ($^6/_8$) zu nennen (Presto $^4/_4$ 427 Takte). Mozart muß zur Fuge greifen, wenn er in Schlußsätzen groß sein will (C Dur Symphonie). In dem reizend gearbeiteten Fugato des Haydn gewidmeten G Dur Quartetts, ist die effektvolle Kantilene in der ersten

Mozart, mit geringer Ausnahme eine gewisse, in einem solchen Universalgenie vielleicht liegende Gedankenlosigkeit, der Kunst unwürdige Leichtfertigkeit aus, die nur zu oft den tiefen Eindruck voraufgegangener Sätze zerstört, statt denselben, wie es Aufgabe des Schlußsatzes ist, zu heben, den Eindruck seinen letzten Gründen nach, zu verwerthen, ein großes Ganzes zu geben. Nach dem Vorgange Haydns in Sonaten, Quartetten und Symphonien, erscheint das Finale in Mozart, als etwas, worauf weiter nicht viel ankommt, das, am Besten, **brevi manu**, mit einem Tanzscherz der Sache ein Ende macht. Solche Schlußsätzchen in Kinderhöschen, wie sie die große Mehrzahl in Haydn und Mozart ausmachen, sollte man gar nicht mit dem viel sagenden Namen „Finale" bezeichnen, und am Besten gar nicht spielen, zu lesen ist an ihnen ohnehin nichts. Erst Beethoven wird der Schöpfer eines dem Begriff der Kunst ebenbürtigen Finale. Zu dem höheren Ernste, wie er mit der Würde der Kunst, Hand in Hand geht und

---

Violine, nicht viel mehr als ein veredelter Wiener-Gassenhauer oder ein Motiv, das verdient hätte ein solcher zu werden. Nicht viel mehr ist von den Finalen in den beiden Klavier-Quartetten und im Klavierquintett mit Blasinstrumenten (siehe op. 16) zu sagen. In der B Dur Sonate Nr. 2 op. 62 modulirt Mozart im Finale sehr interessant aus B Dur nach H Dur, etwa nach dem Vorgange Haydns, der in seiner Es Dur Sonate das Adagio nach E Dur stellt (Es als Dis ansieht und somit als Leitton von E, wie Mozart im obigen Fall B als ais und Leitton von H). Aber darauf, und auf eine weitere interessante Modulation von H Dur nach G Dur, beschränkt sich das Finale, dessen Motiv einer solchen Behandlung wenig werth ist.

Beethoven ihn, abgesehen von allen Nebenzwecken, Gefallen oder Nichtgefallen, im Auge behält, brachte es Mozart gar nicht und dieser Grundunterschied zwischen beiden, ist nur eine Folge des Grundunterschiedes der Künstler in ihrer Weltanschauung. Das Leben des Körpers steht in Mozart auf gleicher Stufe mit dem Leben des Geistes, oft über diesem; wo er tiefer greift, macht er immer noch den Umweg über die Sinne zum Geist. Beethoven geht aus dem Geist zum Geist. Mozart hat denn auch bei der, unter den Menschen seines Zeitalters, noch ganz entschieden vorherrschenden, nicht einmal, wie in unseren Tagen, durch viel weiter verbreitete materielle Interessen, zerstreuten sinnlichen Richtung, allgemeiner Anklang gefunden als Beethoven, dessen idealen Geist immer nur Einzelne durchdrangen und sich als ein kostbares Besitzthum aneigneten. Man wird selten irren, wenn man exklusive Anhänger Mozarts, Leute denen es möglich ist von dem Vergnügen zu sprechen, das die höhere Instrumentalmusik auch noch ihrem Ohre machen soll, von Ohrenschmausen (!), als Menschen versteht, in denen die Sinnlichkeit die erste, alles höhere die zweite Rolle spielt. Freunde der Tafelfreuden unter Citherens Vorsitz, werden sich an Mozart hängen, werden den Wohlklang schlürfen wollen, wie sie Alles sinnlich zu genießen gewohnt sind. Der weiter Strebende, der das Ideale noch in aller der menschlichen Natur anklebenden Sinnlichkeit Verfolgende, wird sich durch Beethoven höher heben lassen.

Wenden wir dies auf Schlußsätze an, so verhält sich dieser Gattungsbegriff bei Mozart, zu dem Beethovenschen, wie der

lustige, von den Tonwellen Lanners und Strauß' umspülte Sprudel zu Karlsbad, gegen den Geyser.

Wir werden im Verlauf dieser Untersuchungen den immer höher sich entwickelnden Formen Beethovenscher Schlußsätze, sorgfältig folgen *).

Die D Moll-Sonate op. 31.

Als Schindler Beethoven um einen Schlüssel zu den Sonaten in D Moll op. 31 und in F Moll op. 57 bat, erhielt ersterer die lakonische Antwort: lesen Sie nur Sheakespeares Sturm (Schindler, S. 199). Damit entsteht die Frage, ob Beethoven das wunderbare Gelegenheitsgedicht**) in gleichem

---

*) Eine Uebersicht der bisherigen Schlußsätze finde hier Platz:

Beethovensch potenzirte Schlußsätze:

op. 1 Nr. 3, op. 2 Nr. 1, op. 7 (passim), op. 9 (besonders in Nr. 3), op. 10 Nr. 1 Nr. 3, op. 18 (besonders in Nr. 3, Nr. 5, Nr. 6), op. 20, op. 26, op. 27 Nr. 2, op. 28, op. 29, op. 30 Nr. 2 Nr. 3, op. 31 Nr. 1 Nr. 3.

Schwächere, immer noch viel stärkere Schlußsätze als Mozartische; op. 1 Nr. 1, op. 2 Nr. 2 Nr. 3, op. 5, op. 10 Nr. 2, op. 12 Nr. 2 Nr. 3, op 13, op. 22 (passim), op. 27 Nr. 1, op. 31 Nr. 2.

Schwache (Mozartische) Schlußsätze:

op. 1 Nr. 2, op. 3, op. 4, op. 12 Nr. 1, op. 14 Nr. 1, op. 16, op. 17, op. 25.

Hier sind nicht die Werke angeführt in denen Variationen den Schlußsatz ausmachen (op. 8, op. 11, op. 30 Nr. 1) auch nicht die Klavierkonzerte op. 15, op. 19, welche in den Konzert- ebensowenig die 1. Symphonie (op. 21), welche in den Symphoniestyl gehört. —

**) Der Inhalt ist eine Symbolisation der Vermählung der Tochter

Maaße auf beide Sonaten oder auf eine mehr als auf die andere bezogen wissen wollte. Die spekulative Kritik hat anzunehmen, daß weder die eine noch die andere den Sturm zum Libretto (Programm) hat, sondern nur das phantastische Element jener unvergleichlichen dramatischen Phantasie im Allgemeinen in den genannten Sonaten Anwendung auf einen Instrumentaltext findet. In keiner von beiden Sonaten kann man somit die Charaktere des dramatischen Dichters aufsuchen wollen, sondern nur den Magier Beethoven, der sich mit instrumentalen Erscheinungen umgiebt wie der Magier Prospero mit Ariel und Kaliban, Gestalten, die sich wie die Gegensätze von Konsonanz und Dissonanz verhalten, ohne daß man deshalb Einem vor dem Andern einen absoluten Vorzug in der Erfindung zusprechen könnte, da wenn Ariel zum Inbegriff aller Holdseligkeit wird

Bette mich in Maiglöcklein,
Fliege mit der Schwalbe Reih'n
Lustig hinter'm Sommer drein 5. Akt.

Kaliban der Inbegriff, der durch die Natur gehenden, gegen sie selbst gerichteten Ironie ausmacht, die nicht ohne eine fürchterliche Schönheit ist.

Eine solche Spur grausiger Schönheit ist sowohl in Beethoven überhaupt als insbesondere in den beiden genannten Sonaten wohl zu verfolgen.

Jakobs I. mit dem Pfalzgrafen Friedrich von der Pfalz, erwählten Königs von Böhmen.

Manchmal bin ich von Nattern ganz umwunden,
Die, mit gespaltenen Zungen, toll mich zischen.

2. Akt.

Der Schiffbruch ist im Schauspiel ein wohlthätiger Zauber, in dem Niemand umkommt. Er hat nur die durch weite Entfernungen getrennten handelnden Personen an einem Ort zu vereinigen. Wir werden somit in der D Moll- wie in der F Moll-Sonate weniger einen in Musik gesetzten Sturm mit Schiffbruch als das in Sheakespeare wie in Beethoven gleich eigenthümliche Wetterleuchten von Humor und tieferem Gefühl in der Sehnsucht nach dem höheren Besitz zu suchen haben. Man hat denn auch noch in beiden Sonaten deren erste Sätze als Exposition hier zunächst maaßgebend sind, nur verschiedene Auffassungsweisen der poetischen, dem Ganzen zu Grunde liegenden Idee, nicht etwa in jeder das ganze Schauspiel zu sehen.

Der 1. Satz der D Moll-Sonate op. 31 wechselt zwischen langsamen, rezitativisch behandelten Bewegungen (Largo) und einer raschen (Allegro $^4/_4$). Für uns trage er die Ueberschrift der 1. Szene in Sheakespeare:

In einem Schiffe auf der See. Ungewitter mit
Donner und Blitz.

Der Sturm des Lebens sei aber vor Allem der Sturm dieses stürmischen Satzes. Wie sie schäumen, toben, mächtig mit sich fortreißen, die Strudel des Lebens, uns in Untiefen zerschellen oder gleich den Schiffbrüchigen des Dichters, auf eine Zauberinsel tragen! —

Ich sah ihn unter sich die Wellen schlagen
Auf ihren Rücken reiten: er beschritt
Das Wasser, dessen Anfall von sich schleudernd
Und bot die Brust der hochgeschwollnen Woge.

Das Gegenmotiv sinkt von Moll nach Moll (55. Takt A Moll, Molltonart der Dominante, vergleiche op. 31 Nr. 1). Sie rufen Alle nach Rettung (30.—32. Takt) 1. Szene: „wir sind verloren, scheitern!“ —

Wie Sheakespeare seine Idee durch einen Schiffbruch einführt, so bricht Beethoven von seinem Zauberbaum einen Sexten-Akkord (A Dur 1. Takt) zu einem Instrumentalrezitativ (Largo) was den Effekt macht, als setze sich der Satz oratorienmäßig fort, ohne angefangen zu haben. Das fünfmal die rasche Bewegung, immer auf dem in Oper und Oratorium wurzelnden Sexten-Akkord unterbrechende Rezitativ, wird immer dringender, entwickelt sich aber erst das 4. Mal zu einer Gesangsphrase ohne Begleitung (con espressione e simplice).

Man mag diese Recitative mit den an Ariel gerichteten Zauberbefehlen in Verbindung bringen, durch welche der Magier Prospero-Beethoven, das Schicksal in Scene setzt.

An der Grenze des 2. Theils säuselt Ariels Harfe in den Arpeggien der Buße, zu dem Lied, das den Liebeshelden zu der Zaubertochter Miranda geleitet:

Kommt auf diesen gelben Strand
Füget Hand in Hand. 1. Akt.

Der Mittelsatz ist eigenthümlich gekürzt, weil das Allegro mehr Fantasie als Sonate ist. Der 2. Theil geht mit dem

zweiten Hauptthema nach Fis Moll und anderen hier wenig erwarteten Tonarten und bleibt in gewaltigen Pfundnoten, wie dies Beethovens Weise im Allegro ist (op. 13, op. 47, op. 81), vor den letzten Recitativen stehen. Der Sturm erhebt sich zwar noch einmal:

Trinkulo: Schon munkelt ein neues Ungewitter. Ich hör's im Winde pfeifen. 2. Akt.

gegen den Schluß glättet aber die See in immer länger auslaufenden Schwingungen ihre erzürnte Oberfläche. Diese Beruhigung bringt die tief ausholende Baßfigur (10. und folg. Takte vor Schluß des 1. Satzes).

Das feierliche, mystisch angehauchte Adagio (3/4 B Dur 103 Takte) sei uns die bezauberte Insel vor Prosperos Zelle (2. Scene).

In diesem Adagio, das man nicht zu dem großen der 2. Periode zu rechnen hat, lebt Miranda, fällt der Strahl der Liebe in des schiffbrüchigen Königssohnes Herz. Prospero will die Herzen leiten, wie er die Personen auf seine Insel führte.

Ueber diesem schwierigen Unternehmen brütet der Anfang des Adagios. Dies ist die Zauberhandlung, die durch dies zweite Gedicht der Sonate geht. Das von höchsten Liebespotenzen durchdrungene Begegnen der Liebesleute wird von einer wunderbar wirkenden Triolenfigur begleitet (17. und folg. Takte)

— — Hört meine Seele reden!

Den Augenblick, da ich Euch sahe, flog
Mein Herz in Euren Dienst, da wohnt es nun.

Diese von doppeltem Zauber gewirkte Empfindung ist das Gestirn, in dessen Konstellation das Adagio tritt.

Das Stück hat Sonatenform. Auf die Exposition in der Tonika, war folgsam die Dominante (F Dur) gefolgt (31. und folg. Takt cantabile) aber dieses 2. Thema (Gegenmotiv) führt ohne Mittelsatz in den Anfang zurück (43. Takt). Mit dem 51. Takt nimmt die Satzbildung die Variationenform an. Eine luftige Figuration in 32 Theilen lagert sich über das Hauptmotiv, das die rechte Hand im Baß festhält, während die Linke über sie hinweg vom erstgestrichenen B im Violinschlüssel, bis in die tiefsten Bässe hinabreicht. Hier schwebt Ariel, hier geht er an die Ausführung der letzten Befehle seines Meisters:

Bei'm ersten Anblick tauschten sie die Augen,
Mein zarter Ariel, für diesen Dienst
Entlaß ich Dich.

Es ist für den Pianisten nicht leicht, dem Fluge des Luftgeistes, ohne Unterbrechung im Flusse der Figuration, zu folgen. Ganz ohne Störung wird bei der unbequemen Lage der Hände übereinander nur ein Virtuose die Aufgabe lösen.

Ich trink' im Flug die Luft, und bin zurück
Eh' zweimal Euer Puls schlägt.

Nach dieser Variation des Hauptmotivs, wird das Zwiegespräch der Liebenden aufgenommen und als ein 2. Theil behandelt, was in c lag (23. Takt) erscheint jetzt in f (65. Takt), das normal auf der Dominante (F Dur) exponirte Gegenmotiv (cantabile) in der Tonika (B Dur). Nach einer

schwärmerischen, verminderten Noten anvertrauten Ahnung alles Liebesglückes auf Erden, schließt der Satz sehnsüchtig, wie in einem Echo, das den geliebten Namen wiederholt.

Der 3. und letzte Satz (Allegretto $^3/_8$ 399 Takte, ohne Reprise) ist lang, ohne eigentlich sehr ausgeführt zu sein, weil Alles bei einer durchgehenden Klavierfigur bleibt, der Satz zu keiner rechten Erfindung im melodischen Style kommt. Es ist dies von allen bedeutenderen Klaviersätzen dieser Art in Beethoven, der einzige, welcher, ganz eigentlich auf das Instrument als solches berechnet ist, keinen weiter gehenden Gehalt verfolgt, als ein auch im Rhythmus eigenthümlich angelassenes, originelles Klavierstück abzugeben. Nach dem uns vom Komponisten gewordenen Fingerweis auf den Sturm von Shakespeare, ist dafür zu halten, daß der Satz mehr kräftig als tändelnd gegeben sein will, mehr Freskomalerei als Pastellfarben am Platze sind. In den Sturm hat man das launige Ding nicht anders unter zu bringen, als etwa in die lustige Gesellschaft zu Trinkulo und Stephano:

Ich geh' nicht mehr zur See, zur See
Hier sterb' ich auf dem Lande.

(Eine Flasche in der Hand.)

Die Auffassung des Rondos (wie Beethoven den Satz füglicher wie manche andere mit diesem Namen belegten Sätze nennen können, op. 9, Nr. 2, op. 10, Nr. 3, op. 31, Nr. 1) ist gewöhnlich Seitens der Pianisten, besonders der weiblichen, nichts weniger als eine Shakespear'sche. Das Allegretto (hier Tempobezeichnung, Bd. 2, S. 120) wird meist mit

Glaçéhandschuhen angefaßt, wobei wohl noch gar ein Riechfläschchen in den derb ausholenden Figuren (242. und folg. Takte) verschüttet wird. Das ist nicht der Geist der Sache. Mit Ariel wechselt Caliban bei Shakespeare.

Eine Stelle, die das schöne Geschlecht vielfach verführt, das Stück hinzuschmachten, ist der 23. Takt, eine Kombination des $^2/_4$ Takts im $^3/_8$ Takt. **Ne dirait-on pas une plume tournant en l'air, arrêté un instant dans ses voltiges,** sagten wir in Beethoven, **et ses trois styles,** vergaßen aber dabei des Shakespeareschen Hintergrundes. Will man diesem sein Recht lassen, so tritt aus dem Salon-Dunst, in dem der Satz gewöhlich erscheint, eines jovialen Seemannes Trinkliedchen:

Ich geh' nicht mehr zur See, zur See,
Hier sterb' ich auf dem Lande! —

Man weiß durch Schindler (S. 195), daß Beethoven im Jahre 1816 eine Gesammtausgabe der Sonaten veranstalten wollte, in welcher er die denselben zu Grunde gelegte poetische Idee bestimmt hätte. Die musikalische Literatur wird nie genug bedauern können, daß dieses Vorhaben an den Erbärmlichkeiten des bürgerlichen Lebens scheiterte, an dem Prozeß Beethovens mit seiner Schwägerin (Bd. 1, S. 42) und an Mißverständnissen mit dem von ihm gewählten Verleger.

Schindler bemerkt sehr richtig: „wie erläutert ist dem Spieler und dem Hörer die einfache Angabe der Gefühle durch Worte ausgedrückt, welche Beethoven seiner Sonate **op.** 81 **(Les adieux. l'absence et le retour)** unterlegte? —

Dankbar muß man Schindler sein, uns für die D Moll-Sonate op. 31 und F Moll-Sonate op. 57, Beethovens bedeutsames Wort: „Lesen Sie nur Shakespear's Sturm" erhalten zu haben (vergleiche op. 10, Nr. 3, op. 14).

Hiernach wird nicht, wie Oulibischeff will, von einer **Scena ed aria** für den 1. Satz der D Moll-Sonate die Rede sein können.

Da die Sonate durch ihren Gehalt, nicht durch besonders charakterisirte Satzbildung, die Stellung einnimmt, die man ihr allgemeiner wie anderen zuerkannte, so spricht Marx, der den harmonischen Bauverhältnissen nachgeht, folgerichtig gar nicht von derselben.

Ries (S. 92) erzählt von dem Prometheus-Komponisten, der sich einer Ausführung des Werks unterziehen wollen: „Beethoven mußte spielen (Ries hatte beim Grafen Browne op. 23 vorgetragen und etwas verfehlt) und wählte die D Moll-Sonate op. 31, welche eben erst erschienen war. Die Fürstin L.... (Lichnowski?), welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, stellte sich hinter seinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Takte 53 und 54 verfehlte Beethoven den Anfang und anstatt mit 2 zu 2 Noten herunter zu gehen, schlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (3—4 Noten zugleich) im Heruntergehen an. Es lautete, als sollte ein Klavier ausgeputzt werden. Die Fürstin gab ihm einige nicht gar sanfte Schläge an den Kopf mit der Aeußerung: „wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muß der Meister bei größeren Fehlern mit vollen Händen bestraft

werden." Alles lachte und Beethoven zuerst. Er fing nun auf's Neue an und spielte wunderschön, besonders trug er das Adagio unnachahmlich vor (vergleiche op. 23).

Die Es Dur = Sonate op. 31.

Der 1. Satz (Allegro 3/4 252 Takte, ohne Reprise) ist eine von selbstbewußter Kraft in Beherrschung der musikalischen Mittel strotzende Bezwingung eines thematischen Stoffes ohne Programm, für das bei dem überwiegend vorherrschenden Apparat kein Platz bleibt. Der Satz ist effektvoll für den Pianisten. Mehr harmonisch als melodisch, gehört die Sonate zu den unbekannten, was sie als eine der klavierausgeprägteren keineswegs verschuldet hat. Die Folgerichtigkeit der besonders festen Satzbildung aus dem vom Komponisten genial verwertheten thematischen Stoffe, läßt Marx folgende Analyse geben (Bd. 3. S. 248).

Dies, sagt er, ist der Satz, der Beethoven in seiner geistreichen Es Dur = Sonate, als Hauptsatz, mithin als Hauptgedanke seines ganzen Tonstückes dient (Notenbeispiel der ersten 7 Takte). So eng begrenzt er für diese Bestimmung erscheint, so wollen wir doch nicht übersehen, daß er schon für sich als Satz einen ungewöhnlich reichen Inhalt hat; der 1. Takt wird wiederholt; das nächste Motiv (das in den beiden folgenden Takten enthalten) wird wiederholt und vorwärts geführt; das Ganze hat eine Ausdehnung von 8 Takten und umfaßt mindestens drei verschiedene Motive, den 7. Takt für Eins gerechnet. Dieser Satz nun muß nach seiner wichtigen Bestim=

mung und nach dem Reichthum seines Inhalts eingeprägt, gewichtiger werden. Beethoven geht daher vom Schlußton mit einem Gange (8. und 9. Takt) weiter und wiederholt seinen Satz; hierbei wird der 1. Takt in der Höhe, der zweite (die Wiederholung des ersten) eine Oktav tiefer, die beiden folgenden noch eine Oktav tiefer, die beiden nächsten 2 Oktaven höher, die letzten auf der alten Stelle genommen; so daß das Ganze, auf- und abschwebend um seinen ursprünglichen Standpunkt, sogleich jene Beweglichkeit annimmt, die die Sonatenform charakterisirt. Aber hiermit noch nicht befriedigt, ergreift der Komponist nun sein erstes Motiv, bildet daraus abermals einen Satz, gleichsam einen Anhang zum vorigen (18. bis 21. Takt) und wiederholt auch diesen. So hat sich der eine Satz (18. bis 21. zum 1. bis 7. Takt gerechnet) schon jetzt über 25 Takte ausgebreitet, seinen Inhalt zugleich eingeprägt und doch beweglicher, fortschreitender erwiesen, als die mehrtheilige Liedform oder selbst die Periode gekonnt hätte; die Beweglichkeit liegt in den mehrmaligen Abschlüssen und in der steten Verwandlung desselben Inhalts; Eins nach dem Andern wird abgethan und das Wiederkehrende neu gestaltet. Und nach alle dem werden wir weiterhin erfahren müssen, daß der Komponist seinen Satz noch nicht losgelassen hat.

In der Es Dur-Sonate op. 31 (sagt Marx an einer andern Stelle Bd. 3. S. 273) haben wir die Hauptpartie bei aller Stetigkeit des Hauptmotivs mannigfaltig genug ausgebildet gefunden. Nach einem ersten Satze bildete sich ein zweiter, beide in ihren Wiederholungen veränderlich; nach einem

neuen satzartigen Gang kehrte der erste Gedanke ganz umgestaltet zurück; alle diese Sätze, besonders der Hauptgedanke, bewegten sich in kurz abbrechenden Abschnitten und Gliedern. Wie ist nun die Seitenpartie gestaltet? — Wie sie mußte, um die Hauptpartie fortzusetzen und zu ergänzen. Vor allem tritt der Seitensatz (schon mit Hülfe der Begleitungsform, aber auch durch seinen wesentlichen Inhalt) inniger zusammenhängend und fließender auf (46. und folg. Takte) um nach den abgebrochenen Hauptsätzen mehr Halt und Fluß in das Ganze zu bringen. Nach einem phantasiefrei geführten Lauf von vier Takten wird dieser Seitensatz noch beweglicher wiederholt und es scheint sich schon hier ein Schlußsatz (64. und folg. Takte) der eine Oktav höher wiederholt wird, bilden zu wollen. Allein so gewiß der Gegensatz der Seiten- gegen die Hauptpartie ein günstiger für das Ganze, so mag doch der stetige Komponist die letztere nicht ohne Weiteres aufgeben. Er führt seinen Gang über diesen vermeintlichen Schlußsatz hinaus, zieht in ihm Motive des Gangs in der Hauptpartie (25—28. Takt) wieder hervor und bildet selbst den Schlußsatz (82 - 85. Takt) nicht ohne einen leisen Anklang an das Hauptmotiv. So sind Haupt- und Seitenpartie nicht blos durch die im Ganzen herrschende Stimmung, durch nächste Verwandtschaft der Tonarten und Gleichheit des Taktes, sondern selbst durch gemeinschaftliche oder zurückgerufene Motive einander angehörig und dabei doch in einem solchen Gegensatze, daß auf der einen Seite gegeben wird, was auf der andern versagt bleiben mußte.

An einer andern Stelle sagt Marx bei Gelegenheit seiner Doktrin für die Rückkehr auf den früheren Gedanken (Bd. 3. S. 262). Nach dem ersten Gedanken der Es Dur = Sonate op. 31 ist ein zweiter aus dem Hauptmotiv des ersten hervorgegangen und wiederholt worden. Von hier scheint sich schon ein Gang bilden (25. 28. Takt) und in B Dur, das hier schon ergriffen ist, zum Seitensatz führen zu wollen. Allein der erste und vornehmste Gedanke ist durch den zweiten (so untergeordneten, daß wir ihn nicht mit Unrecht einen bloßen Anhang nennen konnten) zu früh verdrängt worden. Man muß auf ihn zurückkommen und nun erst wird mit seinem zweiten, ausgedehntesten Motiv in die Dominante der Dominante (33. bis 45. Takt) und zum Seitensatze fortgegangen (46. und folg. Takte). So weit Marx.

Die Es Dur = Sonate op. 31 ist vor Allem eine Klaviersonate. In den Allgemeinheiten des Styls, in dem Mark, das durch das technische Skelett des 1. Satzes rinnt, möchte man das Werk zu der in ähnlichem, durch den technischen Apparat geläuterten Musikfeuer empfangenen 4. Symphonie stellen, welche von sämmtlichen Symphonien, wie die Es Dur = Sonate von sämmtlichen Sonaten, das Eigenthümliche hat, daß ihre Sätze im schönsten Ebenmaaße in der Erscheinung des Ganzen aufgehen, kein Satz dermaßen hervorragt, daß man über ihn der anderen vergäße, wie dies in den Phantasus=Symphonien, in den persönlichen Sonaten der Fall ist (3., 5., 7., 8. Symphonie in denen erste oder letzte Sätze primiren; Cis Moll = Sonate op. 27, D Moll = Sonate op. 31, F Moll=

Sonate op. 57 wo dasselbe der Fall ist). In der B Dur-Symphonie feiert die symphonistische Idee, in dem ihr von Haydn und Mozart gegebenen Rahmen, einen Triumph, zu dem jene Meister sie nicht brachten. So in der Es Dur-Sonate. Sie feiert durch eine durchgeistigtere Satzbildung, einen der Haydn-Mozartischen Klaviersonate unbekannt gebliebenen Triumph, innerhalb der Grenzen des Haydn-Mozartischen Begriffs von der Solosonate.

Die Es Dur-Sonate op. 31 ist die letzte bedeutsame, in der die alten Formen noch nicht, wie in den späteren Phantasussonaten, durch neue ersetzt werden. Wir wollen daher noch kurz andeuten, wie weit und worin sich die Technik des hier zuvörderst maaßgebenden, ersten Satzes, über die Technik von Haydn und Mozart stellt.

Man kann gewiß mit gutem Recht das Motiv des ersten Satzes in der, aus nur 3 Noten bestehenden, Tonfigur des 1. Taktes sehen (c, f, f Oberstimme) ohne mit Marx in den ersten 8 Takten „wenigstens 3 Motive zu erkennen", denn da würde Alles Motiv (Ursache, Grund) sein, Alles was im Verlauf eines Satzes wiederkehrt, mehrmals dargestellt wird. Die 3 Viertel des 3. Taktes, die große Note des 4., finden wir schon mit dem 35. Takt anders gestellt, mithin als Motive wieder, die leicht geflügelte Tonfigur des 1. Taktes allein, ist es aber, welche den Satz integral beherrscht, der alle weiteren, mit jener Tonfigur rhythmisch nahe verwandten Motive entnommen sind. Dies gilt denn auch von der charakterisirten Sechzehntheilfigur, die zuerst im 20. Takte auftritt.

Wir sehen die Tonfigur des 1. Taktes und jene aus ihr hervorgegangene, Sechzehntheilfigur folgerecht im Mittelsatze die Hauptrolle spielen (8. und folg. Takte des 2. Theils). Wie pikant wird nicht erst hier das so kurz angebundene Motiv, verwandt; in welcher unerwarteten Harmonie erscheint nicht hier die nunmehr aus der Oberstimme in die tiefsten Bässe verlegte Sechzehntheilfigur (21—33. Takt 2. Theil). Welches lebhafte Interesse nehmen nicht beide Tonfiguren in diesen ihren Wechselwirkungen, in Anspruch; wie viel mächtiger, wie viel fester gezogen, ist nicht das Interesse an der Technik, als in der interessantesten Haydn-Mozartischen Sonate? — Diese Geschicke der ursprünglichen, hier so geistreich verwandelten Tonfigur, sind es, die uns fesseln, kein anderes Programm aufkommen lassen als das des Triumphes technischen Geistes über den an sich todten Stoff. Bemerken wir noch, daß wo der Künstler, nach mit dem 46. Takt eingetretenen Gegenmotiv, 4 Takte bis zur Wiederholung desselben, in veränderter Figuration, einschiebt (53—56. Takt), er plötzlich in diesen regelmäßig zu 4 Sechzehntheilen auf jedes Viertel ($^3/_4$) verlaufenden Gängen, einen äußerst unerwarteten Notenbüschel von zwölf zwei und dreißig Theilen auf das letzte Viertel eines Taktes, wehen läßt, wie Haydn und Mozart keinen geschrieben hätten, wie er die Monotonie der Bewegung bricht und die Aufmerksamkeit spannt. Etwas Aehnliches beobachten wir in der Sonate op. 111 (1. Satz 34. Takt). An den großen symphonistischen Styl dieser Periode, erinnern die sehnsüchtigen Fragen, wie sie in der 5. Symphonie zwischen

Bläsern und Streichinstrumenten zu wechseln pflegen (29. und folg. Takte vor Schluß des 1. Satzes).

Der 1. Satz der Es Dur-Sonate ist ein Beispiel der Uebermächtigkeit Beethovens, in einer der alten Musikwelt angehörenden Form.

Der 2. Satz (**Scherzo** $^2/_4$ **Allegretto vivace** As Dur 173 Takte, ohne Reprise des 1. Theiles) ist schon dadurch charakterisirt, daß der Künstler, dessen Bestrebungen, seinem aus der Minuett ($^3/_4$) hervorgegangenen Scherzo den $^2/_4$ Takt im $^3/_4$ Takt zu geben, wir gefolgt sind (Bd. 2, S. 118 und folgende), dies Scherzo im $^2/_4$ Takt hinstellt und zwar als ein rechtes Klavierstück, dessen Verpflanzung in den höheren Organismus des Orchesters schwer wäre. Man muß sich wundern, daß der pikante Satz nicht verbreiteter ist. Warum tragen Virtuosen denselben nicht in Conzerten vor, in denen sie ohne Orchester auftreten, und kurze Sätze hintereinander geben? —

Der 3. Satz (**Minuetto. Moderato e grazioso**) wäre ohne das unerwartete c e s im 2. Theil, ohne das ganz aus der Art geschlagenen Trio, die unter dem Namen der Minuett bekannte, Haydn-Mozartische instrumentale Naivität. Das Trio erinnert an den Symphoniestyl, an die großen Beethoven-Effekte auf schlechten Taktheilen, auf den packenden Gebrauch der None, die im 2. Theile sieben Male hintereinander, wie der Blitz einschlägt. Die Minuett vertritt den Mittelsatz langsamer Bewegung (Adagio, Andante). Das 2. und letzte Beispiel hievon in Beethoven vergleiche **op.** 30 Nr. 2. Die

Minuett ist überhaupt die letzte in den Sonaten, und konnte schon deshalb nicht weniger symphonistisch ausfallen, denn je weiter wir von nun an in den Sonaten vordringen, je näher kommen wir der Symphonie, dem höchsten Beethoven'schen Kreis. Wir werden in dieser Periode überhaupt nur noch 3 Minuetten begegnen, und diese gehören mehr dem Namen als dem Begriff an (4., 8. Symphonie. C Dur-Quartett mit der Fuge op. 59).

Die der Minuett in der Es Dur-Sonate mit auf den Weg gegebene, nach Moll modulirende, kleine Coda (8 Takte) erinnert an die Scherzo-Codizills dieser Art in den Klavier-trios op. 1. Solche Epiloge ersparte sich Beethoven seitdem, indem er den musikalischen Gedanken, ohne so viel Umstände zu machen, in eins über den Haufen rannte. Wesentlich verschieden ist die Coda der Minuett in dem angezogenen Quartett op. 59, weil sie weniger der Minuett angehört, als einen Uebergang zum Schlußsatz bildet. Diese Coda zieht die Schleuse auf, durch welche der Alt mit dem Thema der Fuge schlüpft.

Der 4. und letzte Satz der Es Dur-Sonate op. 31 ist ein weit ausgesponnenes Presto (con fuoco $^6/_8$ 334 Takte ohne Reprise).

Ist mir doch als dröhnt die Erde
Schallend unter eil'gem Pferde.

Das Stück ist ein eigentlicher Klaviersatz, in dem der Pianist Kraft und Ausdauer geltend machen kann, ein Satz ohne Programm, was schon im Motiv liegt, das eine aus

6 Noten bestehende Tonfigur (3. Takt) ohne weitere melodische Ausführungen, hetzt. Es giebt viele Sätze in Beethoven, an die der Meister eben nur ein technisches Interesse knüpfte (Rhythmus, Modulation, Variation im weitesten Sinne des Wortes).

Dieses, keinen Augenblick rastende Presto, bringt die hartnäckigsten Durchführungen eines thematischen Stoffes und geniale Modulationen (Anfang des 2. Theils). Es giebt hier keine Längen, keine Verflachungen des Interesses; es giebt nur Strömungen, die mit höchster Sicherheit von dem großen, im harmonischen und rhythmischen Style, gleich erfahrenen Piloten, befahren werden. Dieser unschuldig aussehende, in Vierteln und Achteln, zu denen auch nicht ein Sechzehntheil kommt, verlaufende Satz, ist der Ausführung nach der schwierigste der Sonate, einer der schwierigeren sämmtlicher Klavierwerke. Man möchte die Herren Pianofortvirtuosen fragen, wie dies Stück ihnen so lange entgehen können? Lassen diese Herren doch die Gigue von Mozart, das berühmte Presto von Scarlatti ($^4/_4$ A Dur) hören, Stücke, denen das Beethovensche Sonaten-Presto unter ihren Fingern, als Klavierleistung ebenbürtig würde.

Die 3 Sonaten in op. 31 sollte man, nach dem Vorgange Beethovens, mit dem Namen der „Zürichschen" belegen. Es hilft in Beethoven aufräumen. Die 3 Sonaten in op. 2, wären nach der Widmung die Haydn'schen, die 3 Sonaten op. 10 die Browne'schen. Wir hätten somit 9 wichtige Sonaten, die mit drei Namen hinreichend bezeich-

net wären, was im Gebrauch seine Vortheile bietet. Wir verlassen die Zürichschen Sonaten mit folgender durch sie veranlaßten Bemerkung:

Dans quelques Sonates le Piano se suffit, la pensée de l'orchestre, du quatuor ne vous vient pas; dans d'autres cette penseé est votre constante préoccupation, et le Piano n'est plus que le moyen d'action, la toile sur laquelle fut jeté au charbon le carton symphonique. Il faut souhaiter assez de pénétration aux pianistes pour savoir distinguer dans Beethoven qui était un trop grand génie pour qu'en écrivant une Sonate, il ne fit plus. Une fois entré dans le domaine de ses empyrées, il était naturel qu'un esprit de sa trempe, se laissât presque toujours emporter aus dernierès limites de l'expression musicale, Symphonie ou Sonate, Beethoven arrivait toujours à l'infini. Beethoven et ses trois styles T. 1 p. 257.

* *
*

Sechs geistliche Lieder von Gellert, am Klavier zu singen, dem Grafen Browne gewidmet. 10 Ausgaben. Op. 32.

Für Pianoforte allein von Lißt (Nr. 2, 4, 5, 6) für 4 Männerstimmen mit Orchester oder Pianoforte von B. Damcke, Partitur und Stimmen (Nagel, Hannover) das Bußlied (Nr. 6) für Streichquintett vom Fürsten N. Galitzin (Quintette funèbre dédié aux manes de Beethoven, St. Pétersbourg chez Davignon).

Der thematische Katalog von Breitkopf in dem die Dedikation fehlt, macht aus der Nummer 32 (2. Abtheilung) die Opus-Zahl 32 und giebt unter dieser das Lied: An die Hoffnung (von Tiedge). Wir folgen dem thematischen Katalog von Hoffmeister.

A. M. Z. 1804, S. 608. Es wird nicht wenig seltsam dünken, Gellertsche Lieder nicht nur neu komponirt, sondern auch ihrer eigentlichen Bestimmung enthoben, in Figuralmusik gesetzt und mehr oder weniger frei ausgeführt zu sehen. Gellert's Lieder haben ja gerade darin einen Hauptvorzug, daß die meisten den besten alten Choralmelodien so gut angepaßt sind, um nicht ohne Verlust davon getrennt zu werden. Das Werkchen ist aber sehr gut und verschiedenes darin vortrefflich, ausgenommen wo der Inhalt fast nur Lehre ist, weshalb Nr. 3 (So jemand spricht) gar nicht hätte gewählt werden sollen, auch bei weitem am wenigsten gerathen ist. Das, jedem Liede zugemessene, Maaß von Musik und Ausführung ist wohl getroffen, mit Ausschluß von Nr. 2 (Gott ist mein Lied) das gerade die unbeträchtlichste und eine fast magere Musik erhalten hat, die doch funfzehnmal wiederholt werden soll und zu einigen Strophen offenbar übel paßt. Nr. 1 (Gott Deine Güte reicht so weit) ist einfach, fast choralmäßig, aber mit gehendem, bedeutendem Baß geschrieben. Von höherem Schwunge ist Nr. 4 (Meine Lebenszeit verstreicht). Hier wohnt wirklich ein genialischer Geist. Wer kann das Große verkennen, das durch das Treiben des allmähligen, gehaltenen Aufsteigens der Melodie und des Basses, noch mehr

aber durch die Fülle der trefflichen Harmoniefolge bis zum Schauerlichen gesteigert wird? — Ein treffliches Seitenstück macht das: Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre (Nr. 5). Wer durch Musik wie von der Stelle an: „Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne" nicht bewegt wird, der wird schwerlich durch eine Musik, außer etwa durch Trompeten, Pauken und große Trommel bewegt werden. Von Nr. 6 (An Dir allein hab' ich gesündigt) an, hat jede Strophe ihre eigene Musik bekommen. Wo dies wehmüthige Bußlied in vertrauungsvollere, sanftere Bitte übergeht (Früh wollst Du mich mit Deiner Gnade füllen) da geht der Komponist in Dur, in eine neue Musik über, die immer heiterer wird durch das reiche und figurirte Akkompagnement, dem man zwar weniger von dem gewöhnlichen Zuschnitt der Klaviervariationen (?) wünschen wird, das aber, cum grano salis vorgetragen, den Sinn und auch das Kostüme des Ganzen nicht geradezu verletzt, so daß Einem beim Schluß wenigstens Etwas von dem, durch den Dichter beabsichtigten Eindruck bleibt (!).

Wir unterscheiden in den Vokalkompositionen Beethovens ebenfalls drei Perioden.

a. Die 1., dadurch charakterisirte, daß sie meist nur an sich unbedeutendere, nicht durchkomponirte, in ihrer ersten Strophe in Musik gesetzte Dichtungen behandelt (siehe die 3. Abtheilung des Katalogs: Vokalmusik). Die Vokalkompositionen der 1. Periode, welche theilweise (Urians Reise op. 52) der ältesten Zeit angehören, treten erst in der 2. Periode unter Opus-Zahlen auf. Die 10 Lieder in op. 52,

op. 88, op. 94 sind die ältesten, die 3 Lieder in op. 83 erschienen 1810, die 6 Lieder in op. 75 bespricht die A. M. Z. 1811, die in op. 82, 1812, die unbedeutenden, vielleicht in der allerersten Zeit komponirten Gedichte: der Mann von Wort, Merkenstein (op. 99, op. 100) erschienen 1817, wo die Verleger bereits Alles von Beethoven nahmen, was er ihnen geben wollte. —

b) die 2. Periode in den Vokalkompositionen charakterisiren durchkomponirte Dichtungen, wie der unübertroffene Liederkreis op. 98 (An die ferne Geliebte). Die unsterbliche Adelaide op. 46, der Wachtelschlag (Nr. 24, 2. Abtheilung). In der 2. Periode findet man die Anwendung der Gesangkompositionen auf höhere Formen, begegnet man der Oper Beethoven's op. 72, dem Oratorio Beethoven's op. 85, der 1. Messe op. 86, dem auf die hohe Tragödie angewandten Lied (Egmont op. 84) endlich einer ersten Verschmelzung des Vokalgeschlechts mit dem Instrumentalgeschlecht in der Fantasie für Klavier, Orchester und Chor op. 80.

c) die 3. Periode bilden die viel verläumdeten, weil mißverstandenen, dem Instrumentalen genäherten Vokalkompositionen, 2. Messe op. 123 und die Chorsymphonie op. 125.

Die Behandlung der Stimme in den Melodramen: Die Ruinen von Athen und König Stephan op. 113, op. 117, in der Konzertarie: Ah! perfido sperjiuro, op. 48, in dem Konzerttrio: tremati empi, op. 116 (A. M. Z., 1814) in den 25 schottischen Liedern, op. 108 (A. M. Z., 1825), in op. 118 (Elegischer Gesang A. M. Z., 1827), in op 121,

122 (Opferlied, Bundeslied A. M. Z., 1825) läßt dagegen diese spät erschienenen, früher geschriebenen Vokalkompositionen, in die 2. Periode stellen, wie op. 128 (ich war bei Chloen ganz allein) zweifellos in die 1.

Man sieht, daß sich die Gesangskompositionen nicht wie die Instrumentalkompositionen unter runde opus-Zahlen bringen lassen, die mit einiger Sicherheit die Stylunterschiede abgrenzten.

Betrachten wir hiernach op. 32, so finden wir, daß diese geistlichen Lieder ganz in dem tief religiösen Geiste des Dichters komponirt und noch in der Begleitung so interessant sind, daß der Pianist das fugirte, Händel'schen Geist athmende Maggiore des Bußliedes, auch ohne Gesang, mit Interesse spielen wird.

Diese 6 Lieder waren bereits von C. P. E. Bach mit 48 anderen von Gellert komponirt worden. Vielleicht weckte dieser Vorgang die geistliche Muse Beethoven's. *)

* * *

---

*) Entnehmen wir der Vorrede der Bachschen Komposition, datirt: Berlin, den 1. Februar 1758 folgende Worte: Ich bin von der Vortrefflichkeit der lehrreichen Gedanken wovon diese Lieder voll sind, dergestalt durchdrungen worden, daß ich mich nicht habe enthalten können, ihnen allen Melodien zu setzen. Bei Verfertigung der Melodien habe ich, so viel möglich, auf das ganze Lied gesehen. Ich sage, so viel möglich, weil keinem Tonverständigen unwissend sein kann, daß man von einer Melodie, wonach mehr als eine Strophe gesungen wird, nicht zu viel fordern müsse, indem die Verschiedenheit der Unter-

Op. 33. Bagatellen für das Pianoforte. Erschienen im Jahre 1813. 6 Ausgaben. Arr. für Harfe und Flöte von Stockhausen (**Frey à Paris**), Nr. 4, Nr. 6, für 2 Violinen, Alt und Violoncello (Simrock).

Diese 7 anspruchslosen Klavierstückchen sind der Ursprung einer ganzen späteren Klavierliteratur, von der die Kinderstücke von Mendelssohn, von Robert Schumann, die bunte Reihe von David (24 Stücke für Pianoforte und Violine) die 6 und 8 **pièces à 4 mains** von Carl Maria von Weber, die bedeutendsten Fortsetzungen ausmachen, diese Beethoven'schen Bagatellen zum Theil auch weit in technischer Durchführung übertroffen, weil die Komponisten diesen ihren Eingebungen eine größere Wichtigkeit beilegten, als Beethoven.

Die in Erfindung ausgezeichneteren Nummern in **op.** 33 sind die beiden letzten (**Allegretto quasi Andante** 2/4 D Dur, **Presto** 3/4 As Dur). Siehe über den Styl dieser Sätze im Vergleich zu dem Styl der 2. und 3. Periode, in den, diesem Klavier-

---

scheidungszeichen, der ein- und mehrsilbigen Wörter, auch oft der Materie u. s. w. in dem musikalischen Ausdrucke einen großen Unterschied machet. Ich habe meinen Melodien die nöthige Harmonie und Manieren beigefügt. Auf diese Art habe ich sie der Willkühr eines steifen Generalbaßspielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich als Handstücke brauchen. Da die Singstimme allezeit in der Höhe liegt, so werden ungeübte Hälse dadurch eine große Erleichterung spüren. Die Melodien, worüber man die Wörter lebhaft, munter u. dgl. antrifft, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit; widrigenfalls kann man gar leicht in einen frechen Ausdruck verfallen, wobei man vergißt, daß man geistliche Lieder vor sich hat. —

mikrokosmus entsprechenden op. 112, op. 126, in Bd. 2, S. 140.

* * *

Sechs Variationen über ein Originalthema, der Fürstin Op. 34.
Odeschalchi, geb. Gräfin Keglevics, gewidmet (siehe die Dedikationen in op. 7 und op. 15). 7 Ausgaben. Das Thema (Adagio), Arr. für 2 Violinen, Alt, Violoncello (Simrock (div. pièces, Nr. 8), für eine Singstimme, (Abendlied) auf die Worte: des Schicksals ernste Mächte (Wien, Diabelli, 3 Lieder. Nr. 1).

A. M. Z., 1803, S. 556. Die Variationen sind sehr schön und in einer eigenen, auch von der früheren dieses Verfassers verschiedenen Weise behandelt. Ein vortreffliches Thema, und dann, was einem an Erfindung reichen Geiste über die Hauptideen desselben, als er sich frei gehen ließ, zusagen kann. Alles greift in einander und macht ein schönes, gerundetes Ganze.. Die Variationen sind nicht allzuschwer auszuführen, man lasse sich nur durch die vielgeschwänzten Noten nicht abschrecken.

Wir begegnen in op. 34 den ersten Variationen für Pianoforte unter einer opus-Zahl.

Die Variation war einmal eine der gebrauchtesten Formen der Klaviermusik. Was Händel, die Bachs, Haydn und Mozart in der Variation für Klavier geleistet hatten, überbot Beethoven in Variationen, die als malerische Inseln aus der Variationenfluth der Zeitgenossen und Nachfolger hervorragen.

Wir meinen damit nicht die Beethoven'schen Nummervariationen, welche in die ersten Zeiten des Künstlers fallen und, da sie keine opus-Zahl tragen, in der 2. Abtheilung dieses Katalogs aufgeführt sind, sondern, da sich in der Variation, als einer Hauptform musikalischer Vorstellungen, sehr wohl die 3 Stylperioden verfolgen lassen, die Klaviervariationen der 2. Periode (op. 34, 35, 44, 76, vergleiche die Sonaten op. 26, op. 57), die Klaviervariationen der 3. Periode (op. 120, 121, die Sonaten op. 109, op. 111).

In der 3. Periode schuf Beethoven der Variation eine neue Aera, verlegte er den Begriff auf bis dahin gänzlich unbekannte Gebiete.

Unserem Systeme getreu, überall wo wir zum ersten Male auf eine charakterisirte Form stießen, (op. 3, 5, 18, 21, 22, 24), dieselbe übersichtlich als Ausgangspunkt für ihre Fortsetzungen zu betrachten, bleiben wir einen Augenblick vor der Variation stehen.

Wir unterscheiden Variationen über ein Originalthema und Variationen über jedes andere. Die ersten nähern sich der musikalischen Erfindung im Allgemeinen, die letzteren, Variationen über Opern und andere Motive, sind die Scheidemünze des Klavier-Repertoirs.

In der Sonate und im Quartett galt immer die Anstandsregel, Variationen über Originalmotive zu schreiben. Das Beethoven'sche Klaviertrio op. 11 und das Haydn'sche Quartett mit den Variationen auf die österreichische Nationalhymne (Wiener Komposition) sind die einzigen, uns bekannten Aus-

nahmen. Beethoven hat Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncello geschrieben (op 44, op. 121), von diesen behandelt op. 121, ein Thema aus den Schwestern von Prag, aber man hat Variationen, die für 3 Instrumente geschrieben sind, wohl von einem Variationensatze in einem Trio zu unterscheiden.

Einige Mittelsätze langsamer Bewegung in Haydn'schen Symphonien, sind formale Orchestervariationen über Originalmotive. Schon Mozart war diese Art der Variation in der Symphonie zu gering, und Beethoven hat die Form so weit hinausgeführt, daß, wo bei ihm in der Symphonie, dem Mittelsatze langsamer Bewegung, die Variationenform zu Grunde gelegt ist, ein ganz anderer, Haydn wie Mozart gleich unbebekannter Begriff, vorliegt (5., 7., 9. Symphonie).

Bleiben wir bei Gelegenheit von op. 34, bei der Klavier-Variation stehen, um uns darüber Rechenschaft zu geben, was Beethoven dieser Form wurde.

Ein Zeitgenosse Beethoven's, der Abbé Gelinek, der in Wien dem wohnungsveränderlichen Künstler von Quartier zu Quartier nachzog, um, wo möglich, Themas von ihm zu erschnappen, hat allein über 100 Reihen Variationen geschrieben. Die Gelinek'sche Variation starb an sich selbst und wurde durch das Epigramm begraben

Kein Thema in der Welt verschonte Dein Genie,
Das simpelste allein — Dich selbst, variirst Du nie.

(Carl Maria von Weber. Gesamm. Schriften.)

Die Variation Steibelt, Field, Riotte, Dussek, Eberl,

Wölfl, Himmel, Sterkel, Latour, Lauska, Leidersdorf, der pulvertrockene Gabler, Wilms (Hopp Mariandchen, op. 19!), unzähligerer Anderer, vom ersten bis zum letzten Buchstaben des christlichen Alphabets, zu geschweigen, war nichts interessanter, als die sprüchwörtlich gewordene G e l i n e k'sche. Eine weitere Variationen-Plejade am Klavier, bilden Klenzel, Kuhlau, Köhler, Diabelli, Gänsbacher, Koch, Krufft, Küffner, 4 Müller, Aloys und Jakob Schmitt, Kalkbrenner, Moscheles, Schoberlechner, Heinrich und Jakob Herz, Pixis, Hünten. Zu einer nie gesehenen Fruchtbarkeit hat es seitdem Czerny gebracht. Seine opus-Zahl hat längst die Zahl unserer Zeitrechnung hinter sich gelassen.

Clementi, Cramer und Ries bildeten einmal in der Variation die bessere Gesellschaft, in der Hummel der Löwe des Tages wurde, Carl Maria von Weber die Rolle des allendlichen Befreiers der Variation aus dem alten Klavierleim, übernahm. Auch Onslow (Bd. 2, S. 215) hat der Form einigen Vorschub geleistet (air écossais, charmante Gabrielle, 4. Trio, Klavier-Sextett mit Blasinstrumenten).

Die noch unlängst angebaute Variation mit Orchesterbegleitung, für Konzertbedürfnisse, ist unmöglich geworden. Das Orchester, durch Beethoven zu einer selbstständigen Macht geworden, will sich nicht mehr zu Ritournellen herabwürdigen lassen.

Die großen Instrumentaldichter: Haydn, Mozart, Beethoven, sind auch die großen Meister in der Variation. Wenn die Haydnschen Variationen über die östreichische Nationalhymne

im alten, formalen Styl der Variation, zu übertreffen waren, so mag dies Mozart in den unsterblichen Variationen über ein Originalmotiv (Andante $^2/_4$ D Dur) in dessen A Dur Quartett gelungen sein. Die interessantesten Klaviervariationen Haydns, sind die auf ein Originalthema (Andante $^2/_4$ F Moll), von den Mozartischen sind die Variationen in der D Dur- ($^4/_4$) und A Dur ($^6/_8$) Sonate, schon dadurch interessant, daß Mozarts Genie das, der alten Variation, unentbehrliche Minore langsamer Bewegung, zu gesangreichen Adagios freier Fantasie, in der Durtonart erhob. —

Die Beethovenschen Nummer-Variationen (20 Reihen) unterscheiden sich in den Allgemeinheiten des Styls, wenig von den 12 thèmes variés von Mozart, obgleich Beethoven, zum Theil bereits hier, dem Effekt am Klavier, neue Wege eröffnet. Beethoven denkt überhaupt in der Variation sehr viel mehr an das Instrument und den Spieler, als in der Sonate; seine Klaviervariationen sind Klavierstücke ohne Anspielung auf den Quartett- und Symphoniestyl.

Die zweite Beethovensche Periode in der Variation, eröffnet der erweiterte Klavierapparat in op. 34. Das Originalthema (Adagio $^2/_4$ 22 Takte) steht in F Dur, jede der sechs Veränderungen hat eine andere Tonart, eine andere Bewegung, mehre, eine andere Taktart (1. V. D Dur 2. B Dur $^6/_8$ Allegro ma non troppo 3. G Dur $^4/_4$ Allegretto 4. Es Dur $^3/_4$ Tempo di Minuetto 5. C Moll Marcia Allegretto 6. F Dur Allegretto $^6/_8$, Schluß (Adagio molto). Diese tonalen und rhythmischen Abweichungen vom Thema, waren das einzige be-

kannte Beispiel. Daß man noch ganz anders mit der Form umspringen könne, zeigte Beethoven in dem großen Variationen-Raptus op. 120 um einen von ihm, auf seine Art und Weise, angewandten Ausdruck zu brauchen (Bd. 1. S. 286). —

Die Variationen in op. 34, sind interessant, zu überschätzen sind sie nicht. Beethoven scheint denselben eine Wichtigkeit beigelegt zu haben, wie uns Ries erzählt, die sie nicht mehr haben. Ries (Seite 94): „Wenn Beethoven mir Lektion gab, war er, ich möchte sagen, gegen seine Natur, auffallend geduldig. So ließ er mich manchmal eine Sache zehnmal, ja noch öfter, wiederholen. In den Variationen in F Dur, der Fürstin Odeschalchi gewidmet (op. 34), habe ich die letzten Adagio-Variationen siebenzehnmal fast ganz wiederholen müssen; er war mit dem Ausdrucke in der kleinen Kadenz immer noch nicht zufrieden, obschon ich glaubte, sie eben so gut zu spielen, wie er.“

* *
*

Op. 35. Funfzehn Variationen mit einer Fuge für das Pianoforte, dem Grafen Moritz Lichnowski gewidmet (siehe die Dedication in op. 90) 4 Ausgaben. Erschienen 1804.

Der erste Blick auf diese Variationen zeigt, daß sie sich durchgreifender und tiefer wie op. 34, von der traditionellen Form unterscheiden, daß die geniale Abweichung von dieser, zuvörderst in der Art besteht, wie das Thema dargestellt wird.

Nach dem Es Dur Akkorde, der die Tonart feststellt, treten nämlich Unisonen auf, welche der Baß des Themas in dreifacher

Verstärkung sind. Hierauf erscheint der Baß, mit einer ihm vermählten, dem Thema fremden Melodie; dann als Mittelstimme zwischen zwei, dem Thema fremden Melodien; endlich, ein vierstimmiger Satz, als Oberstimme, in Begleitung von drei, dem Thema fremden Melodien.

Diese 4 Sätze (jeder in 2 Theilen zu 8 Takten mit Reprisen) sind überschrieben: Der erste: **Introduzione col basso del thema**; der zweite: **a due**; der dritte: **a tre**; der vierte: **a quattro.** Sie führen an das vollständig ausgesprochene Thema, des aus dem von Beethoven in Musik gesetzten Ballete: **gli uomini di Prometeo** (Prometheus) **op.** 43 bekannt ist, wo es in Nr. 16 vorkommt. Es ist dies mit **op.** 76, das einzige Beispiel, daß Beethoven ein Thema von sich, in Variationen behandelt. Noch mehr Aufmerksamkeit verdient aber, daß das Thema, dem Finale der **Sinfonia eroica** (77. Takt) zu Grunde liegt. Man hat anzunehmen, daß Beethoven die unaussprechlich geniale Behandlung eines an sich geringen Themas, der Symphonie für die Variationen in **op.** 35, entnahm, nicht etwa dasselbe aus diesen auf die Symphonie übertrug, denn nicht im Geiste Beethovens ist es, eine Klavierkonstruction seinem höchsten Kreis, der Symphonie, anzupassen, während umgekehrt, als eine **experientia in anima vili**, die Sache keine Schwierigkeit hat. Hiemit stimmt, daß wir durch Ries wissen, wie Beethoven bereits im Jahr 1802, an der **Sinfonia eroica** dichtete, die A. M. Z. **op.** 35 aber erst im Februar 1804 bespricht, wo jenes Riesenwerk zur Versendung an den großen Napoleon vollendet sein mußte (siehe **op.** 55).

Das Thema mag für Beethoven ein Interesse gehabt haben, das es nicht mehr behauptet. Das Auftreten des von der Melodie isolirten Basses in den dicken **pizzicatos** der Kontrabässe hat in der **Sinfonia eroica**, etwas Kolossales. Das Finale stimmt gleichsam in den Unisonen eine Riesenleyer zu dem Leichenmahl eines Helden. Das Thema selbst hingegen, will nicht in den Ernst dieses instrumentalen Epos passen. Man kann die Verwendung, die Instrumentirung bewundern, das Thema ist nicht einmal in einem Ballet, es ist in einem Beethovenschen Kontretanz zu Hause, wo man es unverändert, in derselben Tonart, im Urzustande findet (6 **Contredanses pour Pianoforte Nr.** 2 siehe die Tanzmusik Beethovens in der 3. Abtheilung). Diese letzte Quelle des Themas haben wir zuerst gefunden **Beethoven et ses trois styles T. 1. p. 202.**

Hören wir die Stimme der Zeitgenossen über **op.** 35. Unerschöpfliche Einbildungskraft, sagt die A. M. Z. von 1804 S. 338, originelle Laune, tiefes inniges Gefühl bis zur Leidenschaftlichkeit, sind gleichsam die einzelnen Züge, aus denen die geniale Physiognomie entsteht, die fast alle Arbeiten Beethovens auszeichnet, und ihm, da besonders in seinen *späteren* Arbeiten (unsere 2. Periode) die Sorgfalt, den einmal gewählten Charakter festzuhalten, das *freieste* mit Reinheit im Satze, und ich möchte sagen, mit *kontrapunktischer Eleganz* zu verbinden, unverkennbar ist, unter den Instrumentalkomponisten des ersten Ranges einen der ersten Plätze bestimmt. Alles das eben angeführte Eigenthümliche dieses Künstlers findet man nun in einem ganz besondern

Grade an dem oben genannten Werke (op. 35). Wie manche Oper giebt es, über die sich überhaupt nicht halb so viel sagen läßt. Wer würde auch bei sehr großer Erwartung, nicht dennoch durch die höchst genialen Figuren, Brechungen und den Rhythmus der 3. Variation durch den unerwarteten, anspruchslosen Rückgang nach Es Dur in den letzten 3 Takten der 6. Variation und vorzüglich durch den launigen Eigensinn der 10. Variation höchst angenehm überrascht. Eben so ist die 12. Variation aus einer schönen, neuen, und wirklich bedeutenden Figur geschaffen. Aber ganz vorzüglich gelungen ist das Minore Var. 14 das Largo Var. 15 und das Finale Fugato. Im Minore ist erst der Baß des Themas die Oberstimme, dann, bei der Wiederholung die Unterstimme. Durch seinen so tief ergreifend traurigen Charakter kann das Minore als ein für sich bestehendes kleines Tonstück der schönsten Wirkung gewiß sein. Das Largo mit einem Schatze neuer, trefflicher Ideen wird sicher jedem, der seine ganz eignen Schwierigkeiten so zu besiegen vermag, daß man ihrer Ausführung keine Anstrengung mehr anmerkt, einen herrlichen Genuß gewähren. Man möchte diese Variationen unter den neueren Früchten dieser Gattung die Variationen **par excellence** nennen. Wer diese Variationen genau wie geschrieben steht, ohne sichtbare Anstrengung vorträgt, gehört zu den ersten Klavierspielern. Bleibt er nun nicht blos im Ausdruck dem Komponisten treu, sondern vermag er obendrein noch von dem Seinen **quantum satis**, und zwar vom Guten, Genialen hinzu zu thun: so nimmt er mit allen

Ehren einen Platz unter den wahren Klaviervirtuosen ein. —

Wie richtig die A. M. Z. den Werth von op. 35 erkennen mag, gerade daß der von seiner Zeit so wenig begriffene Künstler, diesmal ausnahmsweise, so gut verstanden wird, beweist, daß op. 35 mehr in jener Zeit als über derselben steht. Strenge (kontrapunktische) Formen, Schulweisheit (und entfaltete sie sich so genial, so künstlerisch schön wie in op. 35) sind auf allen Gebieten des Geistes, immer besser verstanden worden, als Phantasie und höhere Erfindung. Beethoven ist das redendste Beispiel dieser Erscheinung. Wie wenig sah ihm die Mitwelt nach, wo er in der ersten Periode über den Haydn-Mozartischen Instrumentalbegriff hinaus kam; wie viel Zeit brauchte es nicht, bevor man dem Künstler verzieh, in der 2. Periode, Beethoven geworden zu sein; wie wenig ist endlich noch in unseren Tagen, die richtige Erkenntniß der Instrumentalspekulation der 3. Periode, verbreitet! —

Die Merkmale des großen Styls der 2. Periode bei op. 35, erkennen wir in dem entwickelteren Klavierapparat, in der eigenthümlich kräftig wirkenden Behandlung des Klaviers; in der, dem Effekt am Instrumente, noch untergeordneten Erfindung, finden wir den Geist jener Zeit (1804) von der Beethoven es noch weit zu Erfindungen hatte, die sich über das Instrument stellen, für das sie gerade aufgeschrieben wurden und des Künstlers Instrumentalspekulation ausmachen. Wir meinen die von Beethoven der Variation neu entdeck-

ten Gebiete in op. 120, in den Sonaten op. 109 und op. 111.

* * *

Symphonie (2. D Dur) dem Fürsten Lobkowitz gewidmet, Op. 36.
zum ersten Mal in Wien aufgeführt, im Spätherbst des Jahres 1800 (Schindler S. 47, Ries S. 76) in Leipzig 1804 (siehe unten). 3 Ausgaben. Partitur (Simrock, Lanner in Paris). Arr. als Nonetto von Ebers, von Ries, als Quintett und Quartett (bei Simrock), für Pianoforte, Violine und Violoncello vom Komponisten (Wien, Haslinger — zweifelhaft *)), für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von Hummel, für Pianoforte und Violine von Arnold, für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Hoffmann, für Pianoforte 4händig von Czerny, Enkhausen, Mockwitz, bei Simrock; für Pianoforte 2händig von Hummel, Kalkbrenner, Winkler; das Larghetto auf den Text: Frage, von Kerner für Gesang und Pianoforte (Melodien aus Beethovens Sonaten, Stuttgart, Zumsteeg). Das Larghetto für Physharmonika und Pianoforte von Lickl, als Menuett von Diabelli (!).

Ein Werk jugendlicher Kraft des sich fühlenden Genius, eine Demonstration im Symphoniestyl gegen die Tradition,

---

*) Ries S. 93 kennt nur 4 Arrangements von Beethoven siehe op. 20, op. 16 und 61. Viele andere Sachen, sagt er, wurden von mir arrangirt, von Beethoven durchgesehen, und dann von seinem Bruder Caspar, unter Beethovens Namen, verkauft.

welche das Monopol der Orchesterherrschaft ansprach, nicht weil sie die Wahrheit, weil sie die Tradition war.

In der Geschichte der in Musikzeichen verzeichneten Errungenschaften der Menschheit, ist die D Dur-Symphonie der Durchbruch des gegen das Historische selbstberechtigten Geistes.

Die Symphonie ist schon ein staunenswerthes Kunstwerk in Anwendung technischer Mittel unter einer edlen Eingebung; von dem Standpunkt, auf den die späteren Symphonien den Begriff geführt haben, und von diesem allein, aber noch eine Symphonie ohne den Beethoven-Phantasus, ohne die Persönlichkeit in der Idee.

Dies soll, selbstverständlich, kein Vorwurf sein, sondern nur eine in Beethoven zu treffende Unterscheidung, wie man ein goldenes, silbernes und andere Zeitalter in der Geschichte des menschlichen Geistes überhaupt, unterschieden hat.

Die Einkleidung der edlen Kunstschöpfung ist, den allgemeinen Zügen nach, die Haydn-Mozartische. Das Motiv des 1. Satzes mochte dem Komponisten nicht packend genug erscheinen um des Portals einer Introduktion entbehren zu können. Die Introduktion (Andante D Dur $^3/_4$ 33 Takte) ist noch nicht der Beethovensche Mikrokosmus dieser Form in der 4. und 7. Symphonie (siehe die Ausführungen bei op. 5) sondern eine bloße tonale Vorbereitung auf die Dinge die kommen sollen, ein Decken der Tafel zum Gastmahl. Aber schon nach den ersten Takten ist die Introduktion durch einen der Tonalität fremden Akkord erhaben angelassen (10. Takt) und wer nach dem ganz Mozartischen Anhang noch Mozart

erwartete, käme zu der Ueberzeugung: hier ersteht uns ein Mächtigerer! — Ahnungsvoll bleiben diese Tonmassen vor dem Allegro stehen; rollende Wogen wälzen das Jahrhundert aus den Bässen an diesen Anfang, der die noch innerhalb der Tradition befangene symphonistische Idee, in Rhythmus, Modulation und Intention bereits weiter hinausführt. Die zweite Symphonie ist in höherem Grade als die erste, Phantasie, wie der Grundgedanke der alten Welt eine solche dem Solospieler am Klavier, am gnädigsten nachsah, weil die Natur des Instrumentes die verschiedensten Register zu seiner Disposition stellte.

Das phantastische, dem Werke innewohnende Element, sprengt die alte Orchesterfessel, zwar erst im Finale. dem bedeutendsten der 4 Sätze, aber schon das erste Allegro (con brio $^4/_4$) ist reich an Rückungen im Rhythmus, die damals, wo die elektrischen Synkopen-Batterien der späteren Symphonien sich noch nicht entladen hatten, ihr Publikum mächtig erschüttern mußten. Wo man einen Schlag erwartete, kam nichts; wo man nichts erwartete, fiel der Blitz, erhob sich in einer Flammensäule der Genius.

Nach der D Dur-Symphonie durfte Beethoven das Jahrhundert für symphonistisch besiegt halten. Wie groß ist aber nicht die Größe des Mannes, der das Werk selbst so weit hinter sich ließ, daß dieser die alte Welt der Symphonie besiegende Geniestreich, für uns die Tradition (die Beethovensche wohl bemerkt) ausmacht, und sich gegen die späteren Beethovenschen Symphonien schärfer abgrenzt als die D Dur-Symphonie von der Haydn-Mozartischen! —

Das Neue liegt in den Schauern der Introduktion, einer Form, in der die alte Welt nur ein wenig Schminke zu finden gewohnt war; in der Behandlung der alten Symphoniemenuett als Scherzo, in der Wahl einer leicht geflügelten Taktart ($^3/_8$) für einen Mittelsatz langsamer Bewegung, wie er so anspruchslos eindringlich, weder vor noch nach op. 36 vorgekommen, endlich, in der dem Schlußsatz zugewiesenen, größeren Ausdehnung des symphonistischen Areals.

Das 1. Allegro hingegen ist in der alten Symphonie zu Hause. Es beruht auf einer vielgliedrigen Gruppe (Tonfigur, Motiv) wechselnder Werthe, die schon durch diese Gliederung es nicht mit der Haydn-Mozartischen Symphonie verdirbt, nicht das Interesse hat, das die in sich homogeneren Motive in möglichst gleichen Werthen, der späteren Symphonien so übermächtig in Anspruch nehmen.

Daß das Motiv in den Bässen, statt in der Oberstimme, liegt, ist neu, daß man kaum dazu kommt, ein bedeutenderes an dessen Stelle zu wünschen, Triumph der überaus fruchtbaren Durchführung. Wir haben einen thematischen Stoff und seine Folgen — eine höhere, durch den Stoff vermittelte Idee, haben wir nicht. Dieser Eindruck des 1. Satzes ist der unmittelbarste.

Zweite Theile Haydn-Mozartischer erster Symphoniesätze, zeigen eine ähnliche Beherrschung der Mittel, eine Kraft und Gewalt der Durchführung, wie sie der 2. Theil des 1. Satzes der D Dur-Symphonie bringt, kannten die Alten noch nicht, deren Fußstapfen auf diesem Felde, Beethoven dadurch, daß

er mit seinem mächtigeren Fuß den ihrigen bedeckte, unkenntlich machte.

Das Motiv, wie die ganze Oekonomie des 1. Satzes, ist Mozartisch angelassen. Jeder Mozartkenner, dem das Werk unbekannt wäre, würde bei einem Blick in die Partitur, in die Bässe, die Begleitungsformeln, die Behandlung der Streichinstrumente, auch Mozart erkennen, weniger in den drei folgenden Sätzen, keinen Augenblick in den späteren Symphonien. Schon im 1. Satz indeß legt der Symphoniekoloß des 19. Jahrhunderts, seine scharfe Synkopensäge an die Satzbildung, aber noch nicht zum Zweck einer Rückung im Rhythmus, sondern für's Erste noch um (wie schon die alte Welt gethan) die Begleitung bewegter, einschneidender zu machen (46. und folg. Takte vor Schluß des 1. Theils, 2. Violine, und bei den Wiederholungen im 2. Theile). Man kennt die kühnen Modulationen im 2. Theile des 1. Satzes der G Moll-Symphonie von Mozart. Was geschieht nicht Alles hier auf diesem Gebiete (1—85. Takt 2. Theil) kann man gleich nicht sagen, Beethoven stelle sich schon in seiner *zweiten* Symphonie darin, über Mozart's *letzte*.

Das Larghetto (A Dur $^3/_8$) beginnt mit einem Liebesgeflüster der Saiteninstrumente an dem die verliebtern Blasinstrumente (Klarinett, Fagott, Hörner) mit dem 8. Takt neidisch Theil nehmen. In diesem auf luftiger Höhe, in entzückender Landschaft belegenen *Eden* blüht das ungetrübte Glück. Diese Grazie im Orchester, unerreicht steht sie zwischen der alten und neuen Welt da, eine Mischform des eigentlichen Mittel-

satzes langsamer Bewegung (Adagio, Andante) und des der Welt von Beethoven geschenkten Allegretto, letzteres als Gattungsbegriff gefaßt (Bd. 2, S. 119) eine Vorläuferin der, die langsame Bewegung mit dem Scherzo (scherzando) mischenden Form (8. Symphonie).

Das Larghetto, sagt Schindler, wechselt oft die Bewegung (S. 236 und folgende). Sein erstes Zeitmaaß behält es bis zur Phrase (47.—51. Takt), bei welcher die Bewegung nach und nach schneller wird, wodurch ihr Charakter mehr Leben und Wärme bekommt. Das gleich darauf folgende (die 3 letzten Noten des 51. und die 1. des 52. Taktes) gleicht einem wehmüthigen Nachruf und bleibt hinter der ursprünglichen Bewegung zurück, die gleich mit der folgenden Kadenz eintritt. Dieselbe Abwechslung im Zeitmaaße bleibt bei der Wiederholung der Phrase im 2. Theile.

Schindler überschreibt nun in einem Notenbeispiele den 47.—50. Takt: **poco accelerando**, die 3 letzten Noten des 51.: **poco lento**, den 52.—55.: **tempo primo**, den 56.—59.: **poco accelerando**, den 60.—63.: **tempo primo**, den 64.: **accelerando**, den 67.: **poco Allegretto** und fährt dann so fort. Dieses Allegretto geht nun fort, bis das Thema in A Minore beginnt, mit dem die erste Bewegung wieder eintritt. Auch die Phrase in C Dur ff weicht von der ursprünglichen Bewegung ab und wird etwas rascher, wodurch ihre Kraft und Wirkung erhöht wird. Auf diese Weise vorgetragen, enthält dieser lange Satz eine wunderbare Färbung von Anmuth, Würde und Ernst, die nicht in dem Grade zu

erreichen ist, wenn das Tempo stets dasselbe bleibt. Das Orchester wird bei diesem Vortrage in beständiger Spannung erhalten, und die Ausführung leicht, wenn die Leitung sicher und bestimmt ist. —

Die Kritik kann sich keines Grundes bewußt sein, diese uns von Schindler ausgesprochene Beethoven-Tradition zu verdächtigen, über den Effekt in der Ausführung kann man verschiedener Meinung sein, ohne sich durch dies Beispiel verführen zu lassen, in Beethoven mit dem ganzen Orchester zu phantasiren, wie das wohl vorkommt.

Ries (S. 76) erzählt Folgendes von dem Satze. In der mir von Beethoven geschenkten eigenen Handschrift der Partitur ist ein Larghetto etwas sehr Auffallendes. Das Larghetto ist so schön, so rein und freundlich gedacht, die Stimmenführung so natürlich, daß man sich kaum denken kann, es sei je etwas daran geändert worden. Der Plan war auch von Anfang an, wie er jetzt ist, allein in der 2. Violine ist beinahe schon in den ersten Linien ein sehr bedeutender Theil der Begleitung und an einigen Stellen auch in der Altviole geändert, jedoch Alles so vorsichtig ausgestrichen, daß ich trotz vieler Mühen nie die Originalidee habe herausfinden können. Ich habe Beethoven danach gefragt, der antwortete aber trocken: so sei es besser.

Eine solche Aenderung hat in Beethoven, der über das Ganze und Große nie des Kleinen, des Theils vergaß, nichts Auffallendes, vergleiche das Adagio in op. 106 und die uns bekannt gewordenen Varianten im Fidelio, in der Chorsymphonie und im Cis Moll-Quartett (op. 125, op. 131) und wie

viel solchen Materials mag uns nicht verloren gegangen sein! Zur Feile eines jeden größeren Werkes verwendete Beethoven durchschnittlich den 3. Theil der Zeit, die er zu dessen Komposition brauchte, sagt Schindler (S. 36).

Das Scherzo der D Dur-Symphonie ist ein Fangspiel zwischen Streich- und Blasinstrumenten zu gleichen Werthen, in der Art, nur mit anderem Ausdruck, wie das Scherzo im C Dur-Quintett op. 29. Wir haben hier gleichsam den ersten Buchstaben der bedeutsamen Keilschrift in überwiegend gleichen Werthen, der spätern Symphonie-Scherzos. Daß man es hier noch mehr mit dem alten Menuettguß zu thun hat, beweisen die soli der Bläser im Trio, während welcher die Saiteninstrumente warten, bis die Nachbarn ihren Vers aufgelegt haben, um dann im 2. Theil ein Wort mitzusprechen.

Der die alte Welt der Symphonie verneinendste Satz ist das Finale, dessen Motiv eine Trillerfigur ausmacht. Der Satz hat den beiläufigen Umfang der drei voraufgehenden. Eine große Rolle spielt in demselben ein zweites, besonders rühriges Hauptthema (Gegenmotiv 52. Takt), das auf der Dominante auftritt, wie denn das Finale die Satzbildung der großen (ungekürzten) Sonatenform verfolgt.

Der besten, weil reichhaltigsten Symphonie der alten Welt, der G Moll-Symphonie von Mozart verglichen,*) bietet die 2. Symphonie von Beethoven einen Reichthum an Ideen und

*) Die C Dur Symphonie mit der Fuge kommt nicht in Betracht, denn der strenge Styl ist zwar ein symphonistisches Hülfsmittel aber nicht die symphonistische Erfindung.

Mitteln, den man vergebens bei Mozart suchen würde.*) Mozart giebt in der Minuett, dem ausgezeichnetsten Satze der G Moll-Symphonie, die höchste Spitze einer Form, Beethoven in seinem Scherzo, die Anfänge einer neuen, welche dem Zusammenhange mit der alten nicht ganz entsagt (Trio) und daher noch nicht so vollkommen in sich sein kann. Ein entzückend Stück neuer Welt stellt Beethoven in dem Larghetto auf, mit dem der von einer gewissen Langenweile heimgesuchte Mittelsatz langsamer Bewegung in der G Moll-Symphonie, keinen Vergleich im Interesse am Geiste aushält. Hiezu kommt die neue, emanzipirte Form des Beethovenschen Schlußsatzes, gegen den das Finale der G Moll-Symphonie, in den Schatten des traditionell abgesteckten, hier nur ein wenig erhitzten Rondos der alten Symphonie, tritt. Nur der 1. Satz bei Mozart kann sich dem ersten Satz bei Beethoven an die Seite stellen, ja, er dürfte gegen diesen ein höheres Interesse am Gehalt voraus haben, insofern er phantasiereicher ist und darin über den thematischen Stoff hinausreicht, eine Eigenschaft, die den späteren Beethovenschen Symphonien das Siegel unerreichter Persönlichkeit aufdrückt, wie sie Mozart in der Symphonie nicht ahnte.

---

*) Unbekannter: Beethovens Symphonie nach ihrem idealen Gehalt S. 8. Bei Mozart ist die Symphonie noch durchaus lyrisch. Dem Inhalte nach unterscheidet er sich von Haydn durch größere Bedeutsamkeit und Tiefe. Es sei hier nur an die G Moll Symphonie erinnert, in welchem Werke die Symphonie **zuerst** den Ernst und Schmerz des Lebens als Inhalt aufnimmt, worin Stimmungen erklingen, welche der kindlichen Haydnschen Natur noch fern lagen.

Man kommt bei dem Finale zur Frage: „woran bauen alle diese Kräfte, die sich der Meister zu Hülfe ruft?" Die Antwort wäre: an dem Freihafen der symphonistischen Idee. Die feste Stadt in dem, von Haydn und Mozart, abgesteckten Weichbilde, stürmt dieses Finale. Das wollen die vielen Themas sagen, die durch Achtel beflügelte Figur in den Geigen (98. und folgende Takte), wie sie durch das künstliche Gebäude geht, um an den Katarakt des ursprünglichen Trillermotivs zurück zu führen, dann, den Flug erweitert (282 und folgende Takte) um immer wieder das Thema aufzusuchen. Das Gegenmotiv, das normal aus der Dominante in die Tonika übergegangen war (230 und folgende Takte) wird nachhaltend modulirt durch eine ganze Gallerie von Tonarten in die geflügelte Achtelfigur (282. Takt) durch sie in die Strömung des Anfangs gebracht (294. Takt). Nun, sollte man meinen, wäre es genug, aber es wird erst jetzt recht lebhaft und erst auf den großen Fermaten kommt es zu einiger Ruhe (344.—347. Takt). Neue Sturmleitern werden angesetzt und aus dem rührigen Gedränge, den die geflügelte Figur von allen Seiten umschwebt, geht es höher und höher, dem Freiheitsklange nach, bis auf das von g (pp) in den Bässen erstiegene as (ff) des großen Sekundenakkords zu dem die Pauken wirbeln und der Chor der Bläser ein Triumphgeschrei hören läßt. Der Siegestaumel des Satzes genügt sich hierauf darin, den Sekundenakkord, von as (eigentlich gis) unmittelbar in die Ebene nach a hinabsteigend, in D Dur aufzulösen, nicht ohne noch einmal auf einer Fermate Luft zu schöpfen (425. Takt).

Das ist die **magna charta** der Beethovenschen Finalformen! —

Wir lassen einige Urtheile folgen um den Geist der Zeit im Auge zu behalten, gegen den Beethoven zu kämpfen hatte, der sich bewußt sein konnte in der 2. Symphonie, dem Dichterrathe Schillers gefolgt zu sein: „Der Künstler leiste den Zeitgenossen, was sie bedürfen, nicht was sie loben."

A. M. Z. 1804, S. 776. Ein Werk voll neuer, origineller Ideen, von großer Kraft, effektvoller Instrumentirung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, so wie durch Aufopferung so mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen, gewinnen würde.

A. M. Z. 1805, S. 215. (Leipzig, 1804.) Auch wir finden, wie man von Wien und Berlin aus bemerkt hat, das Ganze zu lang und Einiges überkünstlich; wir setzen hinzu: Der allzuhäufige Gebrauch der Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schönen Stellen und das Finale halten wir für allzu bizarr, wild und grell: aber alles Das wird durch den gewaltigen Feuergeist, der in diesem kolossalen Produkt wehet, durch den Reichthum an neuen Ideen und die fast durchaus originelle Behandlung derselben, so wie auch durch die Tiefe der Kunstgelehrsamkeit, so weit überwogen, daß man dem Werk das Horoskop stellen kann, es werde bleiben. Beethovens frühere und freundliche Symphonie (C Dur) ist ein Lieblingsstück des hiesigen Concert-Publikums: man hörte aber auch jene (die 2.) düsterere (?) mit unverkennbarer Theilnahme. Das 1. Allegro und die durchaus originelle Menuett (?) wur-

den vorzüglich goutirt. Eine neue Sinfonie von Danz: (!) mit fugirtem Schlußsatz, zeigte von neuem, daß dieser Komponist nicht nach Würde gekannt ist (!). —

A. M. Z. 1828, S. 489. Spazier, in der Zeitung für die elegante Welt, nennt die Symphonie ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um sich schlägt. Und doch war Spazier ein guter Kopf, ein mannigfach gebildeter Mann; als Musiker kannte er Alles was in seiner Zeit vorzüglich galt.

Französische Bekenntnisse mögen den bei op. 27 versprochenen Beweis französischer Bilderstürmerei in Beethoven führen.

D'Ortigue. Les inventeurs de Beethoven (Journal des Débats du 9. Novembre 1856). Ce fut en 1821, six ans avant la mort de Beethoven, qu'Habeneck, alors directeur de l'Opera, conçut l'idée de faire essayer les symphonies aux concerts spirituels de la semaine sainte. Cette idée vous semble bien simple et bien naturelle, n'est-ce pas? — Elle était pourtant alors si téméraire, si inconcevable, si exorbitante, qu'elle revolta tout le peuple de musiciens. Néanmoins Habeneck tint bon, et quelques répétitions eurent bien à l'Académie royale de Musique. Mais on fut obligé d'y renoncer. Chaque morceau et quelquefois chaque période de l'orchestre, donnait lieu aux interprétations les plus étranges, à de gro-

tesques interpellations, à de longs éclats de rire qui partaient de tous cotés. Mais Habeneck s'était offert dès longtems en kolocauste, et décidé à boire le calice jusqu'a la lie, attristé et non découragé, il obtint, que la symphonie en ré (la 2e, aujourd'hui vrai jeu d'enfant tant pour les exécutans que pour l'intelligence des auditeurs *)) serait donnée avec l'oratorio du Christ au mont des Oliviers. A quelle condition! à la condition que cette symphonie subirait de nombreuses coupures; écoutez-bien! de nombreuses coupures! Beethoven inutilé, tronqué! à la condition encore que l'andante de la symphonie en la serait substitué à celui de cette même symphonie en ré, cette mélodie limpide, qui coule de source, qui vous inonde de fraicheur et de clarté, sans qu'aucun grain de sable vienne jeter une ride sur le poli de son miroir. La symphonie tomba. Seulement l'andante de la symphonie en la fut redémandé avec transport.

Les choses dormirent ainsi jusqu'au 1825. Toujours en proie à son idée fixe, que fait Habeneck? Profitant d'une solennité chère aux musiciens, il se déguise en amphytrion, et décoche à une trentaine de ses collègues une invitation à dîner pour le jour de Sainte-Cécile.

---

*) D'Ortigue ist der beste Kopf der französischen Beethoven-Kritik, insbesondere des 3. Styls, aber ein Kinderspiel für Ausführung und Verständniß ist darum noch nicht das edle, gediegene Kunstwerk der 2. Symphonie.

L'invitation portait ces mots: On fera un peu de musique. Vous croyez peut-être, que j'invente ou que tout au moins je brode. Point du tout. Nous avons là-dessus le témoignage de M. Meifred, professeur du Conservatoire, ex-membre du comité de la Société des Concerts, ex-sécrétaire de ce même comité, qui, dans son rapport sur la session musicale de 1852—1853, eut l'idée de retracer aux anciens secrétaires et d'apprendre aux nouveaux, les origines et les développements de l'institution à laquelle ils appartenaient. M. Meifred s'exprima ainsi qu'il suit relativement à la réunion de Sainte-Cécile dont je viens de parler: „Craignant de blesser dans ses convictions un homme dont le talent était généralement apprécié (et qui donnait d'ailleurs un si excellent dîner) les musiciens se rendirent avec empressement à l'invitation et exécutèrent, sous la direction de leur chef, la symphonie en la et l'héroique. Plus favorablement disposés dans un salon que dans la salle de l'Opéra, où le travail des répétitions n'est pas toujours très-divertissant, nous trouvâmes que ces deux symphonies contenaient quelques morceaux assez bien, et qu'étudiées convenablement, rendues par un orchestre plus complet, il n'était pas impossible, malgré un bon nombre d'inconhérences, de longueurs et divagations, qu'elles produisissent quelque effet.

M. Meifred parle tout en son nom qu'au nom de ces anciens collegues. Nous trouvâmes, dit-il. Il y a

de l'honneur, il y a de la probité à reconnaître ainsi qu'on s'est trompé. Bien entendu qu'à partir de ce moment la Société des Concerts fut fondée, et qu'adopté par le musiciens, Beethoven fut adopté, si non compris, par le public. —

Einen interessanten Beitrag zu dieser aktenmäßigen Beethovenbeichte Frankreichs, welche die unmusikalische Natur eines Publikums außer Zweifel setzt, das für den ersten Richter der Welt in allen Dingen gelten will, giebt Berlioz (voyage musical T. 1. p. 261).

Il y a seize ou dix sept ans qu'on fit, aux concerts spirituels de l'Opéra, l'essai des oeuvres de Beethoven, alors parfaitement inconnues en france. On ne croirait pas aujourd'hui (1844) de quelle réprobation fut frappée immédiatement cette admirable musique par la plupart des artistes. C'était bizarre, incohérent, diffus, hérissé de modulations dures, d'harmonies sauvages, dépourvu de mélodie, d'une expression outrée, trop bruyant, et d'une difficulté horrible. M. Habeneck, pour satisfaire aux exigences des hommes de goût qui régentaient alors l'Académie royale de musique, se voyait forcé de faire des coupures monstrueuses, comme on s'en permetrais tout au plus dans un ballet de Gallenberg ou un opéra de Gaveaux. Sans ces corrections, Beethoven n'eût pas été admis à l'honneur de fugirer, entre un solo de basson et un concert de flûte, sur le programme des concerts spirituels. A la première audition des passages désignés

au crayon rouge, Kreutzer*) s'était enfin en se bouchant les oreilles, et il eut besoin de tout son courage pour se décider aux autres répétitions à écouter ce qui restait de la Symphonie en ré. N'oublions pas que l'opinion de M. Kreutzer sur Beethoven était c'elle des quatre-vingt-dix-neuf centièmes des musiciens de Paris à cette époque et que, sans les efforts réitérés de l'imperceptible fraction qui professait l'opinion contraire, le plus grand compositeur des temps modernes, nous serait peut-être encore aujourd'hui à peine connu.

Scheiden wir von der 2. Symphonie mit dem Urtheil der neuesten Schrift über den Gegenstand (Ungenannter: Beethovens Symphonie nach ihrem idealen Gehalt S. 11).

Das ist ein anderes Leben (als in der 1. Symphonie) was uns da entgegen tritt. Das ist ein jugendliches Feuer in diesen Tönen, das ist ein kühnes, muthiges, selbstgewisses Einherschreiten und Dahinstürmen auf der Arena der Symphonie. Das ist andererseits wieder ein holdes, liebetrunkenes Sehnen' ein süßes Schmachten und ein zartes Flehen, das sich oft in süßer Selbstvergessenheit in sich zu verlieren scheint. Dann aber braust es wieder dahin in jugendlichem Uebermuth, in ungebändigter Lust, um sich so recht seines Daseins, der Fülle seiner Kraft zu freuen. Ein Gesammtbild wahrhaftigen Jünglingslebens. Beethoven ist in diesem Werke aus dem Kinde zum Jünglinge herangereift. Muth und Kraft ist der Haupt-

*) siehe op. 47.

charakter des ersten Satzes, das zarte Sehnen und holde Schmachten der Liebe spiegelt sich im sinnigen Larghetto, die ungebändigte Lust und der jugendliche Uebermuth im 3. und 4. Satze. So stürmt dahin, liebt und freut sich der Jüngling. Der Gesichtskreis des Jünglings, der Boden auf dem er sich bewegt, ist nun aber ein größerer und umfassenderer als der des Kindes, der Jüngling durchbricht die engen Schranken, welche dem Kinde gesteckt sind und bewegt sich in freieren Bahnen und Formen *). Daher ist Alles ausgedehnter als in der 1. Symphonie, die Perioden werden reicher, denn der Meister hat mehr zu sagen. Hiernächst waltet zwar die reine Lyrik in diesem Werke entschieden vor, jenes Larghetto ist durchgängig lyrisch gehalten, aber im 1. und 4. Satze dringt in diese Lyrik schon fühlbar genug dramatisches Leben ein. Beethoven beginnt schon, sich in Gegensätzen zu bewegen, wenn auch diese Gegensätze noch der Prägnanz und Entschiedenheit, welche sich in den späteren Symphonien zeigt, entbehren. Es ist hier an die beiden Hauptthemen des ersten und letzten Satzes zu erinnern, welche ja den Gegensatz des Muthigen, Entschlossenen und Starken, Zusammengehaltenen einerseits und des Milden, Weichen, Sanften andererseits, vielleicht könnte man sagen, des Männlichen und Weiblichen, offenbaren, während in den Themen

---

*) Man kann fragen, wo überhaupt im Beethovenschen Symphoniestyl ein Kind vorliege? — Die 1. Symphonie so zu verstehen (siehe op. 21 am Ende) ist unkünstlerisch und grundfalsch, liegt gar nicht im Begriffe von Beethoven. —

der 1. Symphonie noch keine unterschiedene Besonderheit und Eigenthümlichkeit sich zeigt, vielmehr eine gewisse Gleichheit der Empfindung der Charaktere ist. Dies ist aber wie gesagt Alles nothwendig durch die besondere Idee dieser Werke bedingt und hervorgerufen. Und dies bewirkt auch, daß die Welt der Instrumente in der 2. Symphonie eine reichere, individuell belebtere, durchgeistigtere ist. Wenn nun nach Allem Beethoven in der 2. Symphonie ein größerer erscheint, als in der ersten, wenn sich jetzt schon „der Adler in den Sturm des Himmels aufschwingt" so gelingt ihm doch der Aufschwung vollkommen erst in der 3. Symphonie.

* * *

Op. 37. Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (2 Violinen, Alto, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Violoncello, und Baß) 3. Konzert. C Moll. Der Titel ist in der Originalausgabe des **bureau des arts et d'industrie** (Wien) französisch, dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmet. Zum ersten Mal in Wien von Beethoven selbst vorgetragen im Jahr 1800 (Schindler, S. 47) von Ries unter Beethovens Leitung, im Jahr 1804, wo das Werk bekannter wurde. A. M. Z. 1804 S. 776. 3 Ausgaben und die Pariser mit den Kadenzen von Moscheles. Partitur (Dunst in Frankfurt). Arie für Pianoforte 4händig von Schmidt (61 Seiten) für Pianoforte allein. Das Rondo daraus 4händig von Mockwitz. In St. Petersburg hat A. Henselt eine Kadenz geschrieben (Stellovsky).

Ries S. 113. Beethoven hatte mir das Manuscript gegeben, um damit zum ersten Male öffentlich als sein Schüler aufzutreten. Beethoven dirigirte und drehte mir um. Ich hatte ihn gebeten, mir eine Kadenz zu komponiren, er wies mich an, selbst eine zu machen. Er war mit meiner Kompositon zufrieden und änderte wenig. Eine brillante, aber sehr schwierige Passage, die ihm zu gewagt schien, sollte ich ändern. Die neue befriedigte mich nicht. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, im öffentlichen Conzerte die leichtere zu wählen. Beethoven hatte sich ruhig hingesetzt. Als ich nun keck die schwerere anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle, die Kadenz gelang aber, und Beethoven war so erfreut, daß er laut Bravo schrie. Dies elektrisirte das Publikum und gab mir eine Stellung unter den Künstlern. Nachher sagte er mir: eigensinnig sind Sie aber doch — hätten Sie die Passage verfehlt, so würde ich Ihnen nie eine Lektion mehr gegeben haben.

A. M. Z. 1804, S. 777 (Wien, den 1. August). Das 2. Abonnement unserer Augarten-Conzerte wurde sehr brillant eröffnet. Das Conzert begann mit Beethovens großer Sinfonie in D Dur. Hierauf folgte ein Conzert von Beethoven in C Moll, das ohnstreitig unter Beethovens schönste Kompositionen gehört. Es wurde meisterhaft ausgeführt. Herr Ries, der die Solostimme hatte, ist gegenwärtig Beethovens einziger Schüler, und sein leidenschaftlicher Verehrer; er hatte das Stück ganz unter seines Lehrers Leitung geübt, und zeigte einen sehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie unge-

meine Fertigkeit und Sicherheit in leichter Besiegung ausgezeichneter Schwierigkeiten.

Was über die Behandlung der Form durch Beethoven bei op. 15 und op. 19 gesagt wurde, findet noch hier Anwendung, nur in geringerem Maaße, weil sich dieses an Ideen überreiche Werk, mehr von dem Mozart'schen Muster entfernt, eine sehr viel weiter gehende Instrumentaldichtung ist, in der die Solostimme einen Integraltheil des Poems ausmacht aber nicht, wie Hoffmann meinte, die obligate Pianofortstimme einer Symphonie (vergleiche Bd. 2, S. 114).

Die Verwendung der Orchesterkräfte im Verhältniß zu einem principalen Pianoforte, ist in op. 37 eine so neue und großartige, daß wir sogleich alle Merkmale der 2. Periode wahrnehmen: Individualisirung der einzelnen Instrumente, freieren Gebrauch derselben, Persönlichkeit in der Erfindung, einen so viel entwickelteren Klavierapparat endlich, daß das Werk in der Geschichte des Instruments Epoche macht, das 1. große Beethovensche Klavierconzert ist, von dem sich die späteren (op. 58, op. 73) nicht mehr wesentlich in den Allgemeinheiten des Styls, nur noch im Einzelnen, unterscheiden.

Man hat nicht bei Conzerten zu vergessen, daß diese Form, instrumentalen Dichtungen ohne Rücksicht auf ein gegebenes Instrument, den reinen Formen der Sonate, des Quartetts, der Symphonie nachsteht, weil das Conzert die Solostimme im Auge zu behalten hat, wie viel immer das Genie thun möge, um das Conzert einem höheren Gehalt in der Erfindung zu verflechten. Das Conzert ist eine Mischform musika-

lischer Erfindung und der Geltendmachung eines Instruments in der Person des Konzertspielers. Was unter diesen unabweislich gegebenen Verhältnissen für den Gehalt geschehen kann, hat Beethoven mehr als irgend ein Komponist, sehr viel mehr als Mozart, geleistet.

So ist gleich das 1. Tutti in op. 37, eine Meisterskizze der dem 1. Satze zu Grunde gelegten Idee (Allegro con brio 4/4 C Moll). Das Hauptmotiv ist so großartig erhaben, daß es in Stein gehauen, auf dem Mausoleo des großen Instrumentaldichters mit Ehren einen Platz einnähme. Unisonen in halben Noten (1. Takt) in Vierteln (2. Takt) in Achteln und Vierteln im 3. Takte. Und was wird aus diesen 3 Takten! Wir beobachteten bereits (op. 27, Nr. 2) daß, wo Beethoven Molltonarten eingeht, er dies thut um kräftiger, um persönlicher aufzutreten, nicht um, wie Mozart, lyrischer zu verschwimmen, man denke an die G Moll-Symphonie von Mozart und an die C Moll-Symphonie von Beethoven. Ein Stück von Beethoven in Moll, hat immer die Präsumtion besonderer Bedeutsamkeit für sich (5., 9. Symphonie, Cis, D, F Moll-Sonaten op. 27, 31, 57, C, F, Cis, A Moll-Quartett, C Moll-Trio op. 1, op. 9).

Und so ist es in op. 37. Die stolzen Unisonen im Motiv, bringen eine der Conzertform bis dahin, unbekannte Würde in das Stück. In einzelnen Zügen der Instrumentation, wird man noch an Mozart erinnert, aber wie viel höher als die Mozartischen Conzerte stellt sich nicht der Satz in seiner Totalität, in den neuen Verhältnissen des Klaviers zum Or-

chester. Wir führen nur die herrliche Stelle an, wo nach der Kadenz (27. Takt vor Schluß des 1. Satzes) der in kurzen Achteln gegliederte (3.) Takt des Hauptmotivs, in einzelnen Funken, solo in der Pauke fortsprüht, unterbrochen von Doppelgängen in der Solostimme, eine der glänzendsten und effektreichsten Kombinationen, welche je versucht wurden.

Es war gewiß schwer, nach einem Motiv, dessen Ausdruck so hoch tragisch war, ein entsprechendes Gegenmotiv zu finden, ein zweites Thema das den durch das erste, hervorgebrachten Eindruck nicht schwächte, nach der Seite ausgesprochenen Melodie, erhöhte. Beethoven löste diese Aufgabe zum Bewundern durch eine breitfluthige Kantilene, groß und erhaben, wie die unsterblichen Motive in der Clemenza di Tito. Dieses schöne Gegenmotiv tritt mit dem 50. Takt normal in der Parallele Es Dur auf. Ausdruck und Behandlung in der Begleitung erinnern an Mozart, obgleich die Erfindung, wie sich in allen Beispielen solcher geistigen Anlehnungen Beethovens an Mozart, von selbst versteht, ganz selbstständig ist.

Das 1. Solo ist vollständig mit dem Orchester verwachsen, alternirt mit demselben von Takt zu Takt. In dem 42. und folgenden Takten, kann man Anklänge, sanft klagende, der Adelaide finden. Seinem g a n z e n Ausdruck nach, möchte man das Prachtstück des 1. Satzes, r ö m i s ch nennen.

Das Largo (Es Dur) ist die gewichtigste, in der leichtfüssigen Taktart $^3/_8$, niedergelegte, musikalische Erfindung. Eine in allen Beziehungen zur Form, neue Entdeckung für jene Zeit (1800) schon für die Figuration am Klavier epoche-

machend (siehe op. 31. Nr. 1 Adagio). Dieser Mittelsatz langsamer Bewegung, ist so schwarz angestrichen, daß man auf den ersten Blick glauben kann, ein modernes Bravour-Konzert vor sich zu sehen. Das Verhältniß ist aber gerade umgekehrt. Das moderne Klavier-Konzert hat sich hier, bei Beethoven, viel guten Rath geholt. Das Largo enthält sogar Melismen (Spielmanieren, sagten die Bach's) in denen man etwas vom italiänischen Melodiestyl finden kann, wie dergleichen, an einem Soloinstrument, das sich selbst gerne hört und auf ein größeres Publikum zu wirken hat, ganz am Platze ist (12. Takt vor Schluß, die von h in der Oberstimme mit Mordenten heruntertröpfelnden Gruppetti in 64 Theilen; die Koloraturen, 9. und 10. Takt vor Schluß). Es ist eine Aufgabe für den Pianisten, in der engen Taktart breit zu spielen, wie es das effektreiche Stück will.

Die unschuldige Weise, wie die Solostimme das Thema des Rondos hinstellt und sich dazu selbst begleitet, erinnert an den geringeren Klavierapparat der 1. Periode. Aber was wird nicht auch aus diesem Thema, und wie sind es diese Durchführungen der Idee, welche der Form ein neues Gebiet erschließen. Berühmt ist die enharmonische Rückung in der das Thema einmal erscheint (251. und folg. Takte, wo as in gis verwandelt wird). Der Originalitätshunger unserer Tage, sollte sich ein Beispiel daran nehmen, wie das Interesse in der Idee zu liegen hat und zwar durch äußere Mittel erhöht, nicht auch erzeugt werden kann.

Das 2. Thema des Rondos (As Dur, as untere Terz von

c siehe op. 22, 31. Nr. 1) giebt die Klarinette in einem Solo, das ihr die Solostimme nachsingt. Man kann das sprechende Motiv in der Bellinischen Sonnambula wiederfinden (come per me sereno) wenn wir gleich bei der Ignoranz der Italiäner in anderen Literaturen annehmen müssen, daß das Beethovensche Konzert Bellini nicht unbekannt war (siehe op. 9, Nr. 1). Das Faktum der Identität beider Motive stelle die melodische Erfindung Beethovens für solche Personen heraus, die dieselbe nur den Italiänern zutrauen.

Aus ihren Wohnsitzen, wo sie sich und Andere quälen, treibt er in den sanften Klagetönen der Klarinette, die Philister des Lebens hinaus in die Sternennacht, die ihn strahlend umwölbt (come per me sereno)! —

In Bezug auf die Auffassung des Rondos haben wir an das, bei Gelegenheit des letzten Satzes in der D Moll-Sonate (op. 31, Nr. 2) Gesagte zu erinnern. Es läßt sich freilich auch ein elegischer Zug in dem Hauptthema erkennen, der eine mehr zarte als kräftige Behandlung des Rondos rechtfertigte, indessen wird man sich in Beethoven selten irren, wenn man, im Zweifel, der Kraft den Vorzug vor der Milde giebt. Der Satz endigt in einer $^6/_8$-Bewegung, deren Motiv rhythmisch dem Hauptthema entnommen ist, in dieser Gestalt aber, an ein Motiv der Fiancée von Auber erinnert, und überhaupt einen etwas französischen Fall hat. Daß Auber die Stelle imitiren wollen, glauben wir nicht, die Bemerkung, daß sie französisch klingt, wird genügen, um den Solospieler zu warnen. Beethoven liebt Schlußbewegungen dieser Art in $^6/_8$ als Stei-

gerung (Trio op. 11, Conzertante op. 56, wo selbst der Rhythmus der Polonaise, in die 6/8 gezwängt wird). Es ist nicht ohne Zöpfchen und kommt Alles dabei auf den Ausführenden an.

Unsere Tage und in ihnen, Thalberg, Henselt, Chopin, vor Allem aber Liszt, haben dem Klavierspiel neue Horizonte eröffnet. Es fragt sich, ob von diesem, unserem Standpunkte, für die Ausführung am Klavier, der Vortrag der Beethoven'schen Konzerte durch Ferdinand Ries, durch Beethoven selbst, soviel sie auch im gebundenen Spiele leisten mögen, unsere Zeit zu befriedigen im Stande wäre. In der Ausbeutung des Tons (was man angewandt, noch am Klavier Intonation nennen mag) ist man so weit gekommen, daß uns die Ausführungen jener Zeit trocken und tonarm erscheinen dürften. Nur Klaviervirtuosen, die diesen Namen verdienen, sollten sich überhaupt an Beethoven'sche Konzerte wagen. Man mag sich einbilden, einem Hummel'schen Konzert gerecht geworden zu sein, wenn man dessen Schwierigkeiten überwand und die Note gab, in Beethoven wäre damit erst die Hälfte der Aufgabe gelöst. Die Note in Beethoven fordert die höchsten Eigenschaften der Klangfülle und Klangfarbe, um nicht dürr und welk gegen das Orchester und die durch dasselbe in die Erscheinung tretende Phantasie des Dichters abzustechen.

Hören wir jetzt die Stimmen der Zeit, die dem C Moll-Konzert ausnahmsweise gleich anfänglich günstig waren.

A. M. Z., 1805, S. 446. Dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die

nur jemals geschrieben worden sind. Es gehört zu den bedeutendsten Werken, die von dem genialen Meister seit einigen Jahren erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar von ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Man findet in keinem seiner neuesten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht in's Schwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit eine solche Einheit. Das Konzert verlangt ein Orchester, das viel vermag, das Beste will, und, um es auch wirklich zu leisten, verstehet was es spielt, und einen tüchtigen Solospieler, der bei alle dem, was man gewöhnlich Virtuosität nennt, auch Kenntnisse im Kopfe und ein Herz im Busen hat — sonst wird, auch bei der ausgezeichnetsten Fertigkeit und Sicherheit, gerade das Vorzüglichste zurückbleiben. —

* *
*

Op. 38. Großes Trio für Pianoforte, Klarinette (oder Violine) und Violoncello. Das interessante, zweifellos Beethoven'sch Arrangement des Septetts, siehe op. 20 und Nr. 38, 2. Abth Selten (Wien, au bureau des arts et de l'industrie. Prix 3 fl. 3 kr.) Simrock, Bonn, 7 Fr. 50 Cent. —

A. M. Z., 1805, S. 771. Hat eine französische (! Dedikation, die durch die eigene Wendung bemerkenswert wird. Der Komponist übergab seinem Gönner dies Werk weil es leicht auszuführen sei (?). Die Einrichtung ist seh

gut, die Violinstimme eine andere als die der Klarinette. Wenn man mit beiden Instrumenten wechselt, kommen durch die kleinen Aenderungen noch einige angenehme Lichter mehr in das interessante Gemälde. Doch nimmt sich die Klarinette, vorausgesetzt, daß sie sehr gut gespielt wird, am vorzüglichsten aus. Das Ganze gehet hervor wie ein Original (?) und fast so gut als auf den sieben Instrumenten. Die Klavierstimme ist, für Beethoven'sche Musik, wirklich sehr leicht.

* * *

Zwei Präludien durch alle 12 Dur-Tonarten für Piano- Op. 39.
forte oder Orgel. 2 Ausgaben. Die beiden Präludien bilden gewissermaaßen zwei Stücke ohne weiteres Interesse als die Modulation.

* * *

Romanze für Prinzipale. Violine mit Orchester (2 Vio- Op. 40.
linen, Alt, Baß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Fagotte und Horn). G Dur-Andante **non troppo** $^4/_4$, 92 Takte. Arr. für Violine und Pianoforte, für Pianoforte allein von Winkler. Vergl. **op.** 50.

Ein empfindungreiches, ausdrucksvolles Stück in pastoralem Charakter, von dem man bedauern kann, daß man es so selten hört. In der Behandlung des Soloinstrumentes ist zu bemerken, daß dasselbe in Doppelgriffen dem kleinen Orchester voraufgeht (vergleiche **op.** 47, **op.** 69, **op.** 102, Nr. 1). In dem Winkler'schen Arrangement für Pianoforte ist

das Stück eine interessante Unterhaltung am Klavier, wenn man es gesangreich vorzutragen versteht.

* *
*

Op. 41. Serenade für Pianoforte und Flöte (oder Violine) D Dur. Ein von Beethoven durchgesehenes Arrangement der Serenade op. 25 (revu par Beethoven, Peters à Leipzic). —

* *
*

Op. 42. Notturno für Pianoforte und Alt (Bratsche) D Dur. Ein Arrangement der Serenade op. 8.

* *
*

Gli uomini di Prometeo, ballo di Vigano.

Op. 43. Die Geschöpfe des Prometheus, Ballet von Vigano. Ouvertüre (C Dur) und 3 Akte Balletmusik. Zum ersten Male in Wien in dem in der Geschichte der Musik ewig denkbaren Jahre gegeben, in dem die Schöpfung von Haydn, in Wien zur Aufführung kam (1799), machte später in Mailand auf dem Theater della Scala Glück (1813). Partitur (Artaria, Wien). —

Klavierauszug (gli uomini di Promoteo, ballo, con musica di Beethoven, Vienna, presso Artaria) Pezzi scelti del ballo Prometeo, in Lipsia, presso Kühnel. Diese Arrangements sind wohl eine spätere Ausgabe des von Beethoven selbst, oder doch unter seiner Leitung, besorgten, jetzt

sehr seltenen, der Fürstin Lichnowski gewidmeten, bei Cappi in Wien erschienenen Einrichtung für Pianoforte.

Für 2 Violinen, Alt und Violoncello von Zulehner, für 2 Violinen, Alt und Violoncello bei Artaria (Wien), das Beethoven zugeschriebene Arrangement für Streichquartett ist apokryph (**Quatuors** (?) du ballet: die Geschöpfe des Prometheus, composé et arrangé pour 2 Violines, Viole et basse par Mr. Louis de (!) Beethoven. Oeuvre 9 (!) chez J. S. Hummel, à Berlin, avec privilège du Roi).

Für Flöte, Violine, Alt und Violoncello von Zulehner, für **eine** Flöte (Diabelli) für Pianoforte und Violine von Zulehner, für Pianoforte und Violine bei Simrock (Bonn), für Pianoforte allein bei Witzendorf (Wien), für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncello von J. N. Hummel, für Harfe (!) und Pianoforte mit Violine, Flöte und Violoncello (ad libitum) für 2 Pianofortes zu vier Händen von Czerny; für 2 Pianofortes zu acht Händen von Schmidt; für das Pianoforte vierhändig bei Cranz (7 Ausgaben); der Marsch vierhändig von Ebers (musique de ballet en forme de marche arrangé pour P. à 4 m., composée (?) pour la famille Kobler (Hofmeister); für Pianoforte zweihändig bei Cranz (7 Ausgaben). Neuestes und bestes Arrangement für Pianoforte zu vier Händen und zu zwei Händen von **Gleichauf**, poetisch eingeleitet und erläutert von **Seidl** (bei Peters, in Folio, 127 Seiten) mit der Flaxmanschen Radirung des Prometheus auf dem Titelblatte. —

Trotz der vielfachen Arrangements ist die Ballet-Partitur

Beethovens, das Unentdeckteste seiner Werke. Eine Balletmusik stirbt mit ihrer letzten Aufführung, diese ist eine wahre Fundgrube dramatischer Instrumentalmusik. Wenn die moderne Balletliteratur von der Sylvana und dem Oberon Webers, über Adam und Pugni, bis auf Meyerbeer, in Erfindung eigentlicher Tanzmusik, sehr viel weiter gekommen ist, was schon darin seinen guten Grund hat, daß das Ballet von der alten melodramatischen, mit Tänzen nur untermischten Pantomine, sich mehr der eigentlichen Ballettanzkunst zuwandte; so ist die Balletpartitur Beethovens dennoch zweifellos die dramatischste und in dieser Beziehung werthvollste, bis jetzt bekannt gewordene Balletmusik. Da dieselbe sogar früh, jenseits der Alpen, bekannt wurde, was dem Tausendkünstler in Dekorationsmalerei und Balletspuk der Zeit, Vigano, nicht etwa der Musik zuzuschreiben ist, die dabei nur so eben mit unterlief; so war es möglich geworden, daß Rossini und Bellini, diese Musik kannten (siehe op. 9, Nr. 1, op. 37), was die Folge hatte, daß der **Mose in Egitto** den Beethovenschen Prometheus benutzte, die Sonnambula für ein ganzes Finale (das nächtliche Auftreten der Bauern im Zimmer des Grafen) das Auftreten des Beethovenschen Prometheus in schicksalsschweren Unisonen, abschrieb, ohne daß man in der italiänischen Partitur einem Citat begegnet. Wie viel mehr diese ahnungsvollen Unisonen in dem Sujet Beethovens, dem ideenreichsten und inhaltschwersten des antiken Sagenkreises, am Platze waren, als in einem an der italiänischen Schweizergrenze gelegenen Dorfe, liegt auf der Hand. Beethoven

dachte an den Prometheus des Aeschylus, diesen griechischen Faust, Bellini an den Effekt in einem Pariser Modetheater. Man kennt und bewundert die Musik Bellinis, übersieht aber dabei, daß sie diesmal von Beethoven ist.

Aber nicht nur die beiden Italiäner, eine Schaar Komponisten niedrigen Grades, haben mit vollen Händen in der Beethovenschen Balletmusik geschöpft, so daß man beim Durchspielen dieser Musik, wozu sich die zwei- und vierhändige musterhafte Einrichtung von Gleichauf besonders eignet, erstaunt ist, unerwarteter Weise so vielen guten Bekannten zu begegnen.

Dies versteht sich freilich auch von Mozart, dessen Melodiestyl sehr entschieden vorherrscht, nur, wohl bemerkt, mit dem Unterschiede, daß der jugendliche Beethoven nicht etwa bei Mozart Anleihen macht, sondern nur dem damals, durch die Erfolge der Zauberflöte, allmächtig gewordenen Einfluß Mozartischen Styls, in dessen Allgemeinheiten, bei selbstständiger, musikalischer Erfindung, sich unterthänig macht.

In dieser Beziehung der Unterordnung unter Mozartischen Melodiestyl, ist der Prometheus das vollständigste Beispiel des die 1. Periode charakterisirenden Anlehnens Beethovens an Mozart, was ein geistreicher Kritiker mit dem glücklich gewählten Ausdruck einer „Familienähnlichkeit der Gedanken" bezeichnet hat.

In der Behandlung der Orchesterkräfte steht der Prometheus zwischen der 1. und 2. Symphonie, aber der ersten näher als der zweiten, welche eine ungleich höhere symphonistische Thatkraft zeigt. Obgleich nur ein Jahr später als

der Prometheus zum ersten Male ausgeführt, wurde die 2. Symphonie gewiß mehre Jahre später, unter höheren Stimmungen, komponirt.

Der Anfang der Balletouverture (C Dur) erinnert an den Anfang in der 1. Symphonie, (dieselbe Dissonanz) auch das 2. (Titus) Thema der Symphonie, findet man in der Ouverture, was annehmen läßt, daß sie vor der Symphonie entstand, wenn gleich diese 2 Jahre später erschien (1801) denn es läßt sich wohl denken, daß derselbe Gedanke aus dem kleineren Organismus in den größern, aus der Balletouverture in die Symphonie, nicht auch umgekehrt, überging, wofür schon das Beispiel des aus der Prometheuspartitur in die Sinfonia eroica übergegangenen Motives spricht (siehe op. 35). Wird aber die Priorität der Ouverture vor der 1. Symphonie zugegeben, so muß dasselbe von der ganzen Partitur gelten, deren Hauptnummer Nr. 16, das große Finale, die Hauptgedanken der Ouverture bis auf jenes 2. Thema (siehe op. 21 theilt. Die Prometheus-Ouverture, das unschuldige Schlachtopfer aller Dilettantenorchester, ist mit der Ouverture zu den Ruinen von Athen (op. 113) die schwächste der Beethovenschen Ouverturen. Die Tonfigur (pp. staccato) auf der das Allegro molto con brio (C Dur $^4/_4$) nach kurzer Einleitung (16 Takte Adagio $^3/_4$ C Dur) beruht, ist indeß unter dem Bogen feiner Geiger, im Theater, an ihrem Platz, und mag der Erschaffung der Welt in einem Ballet, feurig, in möglichst raschem Tempo ausgeführt, nicht unwürdig

voraufgehen. Unter den anderen Nummern sind folgende die sprechendsten und werthvollsten:

Nr. 1 (Adagio 2/4, Allegro 2/4 C Dur). Seidl schickt dieser Nummer nach dem Akt der Belebung in der Introduktion (la tempesta) folgende Verse voraus:

Für die Geschöpfe — welche Wonne!
Und für den Schöpfer — welche Lust! —

Nr. 2, 3 mit den ergreifenden Unisonen in Nr. 4, die einer Entdeckung in der Instrumentalmusik gleichkommen.

Zu Höherm hat er sie erlesen
Als diese Erde geben kann.

Die Behandlung des Orchesters in diesen Nummern besonders in Nr. 4, ist von höchster Eigenthümlichkeit.

Lieblich spricht in Nr. 5 die Bewegung in 6/8 an, wobei zu bemerken, daß die pathetische Unisonen-Nummer in D Dur, auf B Dur in Nr. 5 führt (Terzmodulationen op. 22, 31, Nr. 1). Ein Gassenhauer im Styl, der diesem Geschmack, in der Zauberflöte, geopferten Nummern, ist Nr. 6 (Allegretto 3/4 G Dur).

Nr. 7 (Grave 4/4 G Dur 38 Takte) im Händelschen Oratoriostyl. Es giebt keine Balletpartitur, die dieser Nummer in erhabenem Ausdruck etwas an die Seite zu stellen hätte.

Es ist geschehen, vollzogen ist die Weihe,
Prometheus Kinder sind dem Staub entrafft! —

Nr. 8, ein feuriger Marsch in D Dur, spricht diesen Triumph aus. Dieser, von Beethovenschem Musikfeuer sprühende Satz, enthält im 71. Takt vor Schluß, eine der kühn-

sten modulatorischen Wendungen der gesammten musikalischen Literatur. Ohne alle Vorbereitung, wie man aus einem Zimmer in das darauf folgende tritt, ergreift Beethoven aus D Moll den entfernten Ton von H Dur: Es ist dies ein frühes Beispiel seiner Vorliebe für die Modulationen in der Terz (h untere Terze von d, siehe op. 22, op. 31, Nr. 1).

Nr. 9 ist im Allegro (molto $^4/_4$ C Moll) bedeutend; das im 13. Takt wie durch Nebel flimmernde Motiv (halbe Note, 2 Viertel) erinnert an den Schlußsatz der großen Doppelsonate für Pianoforte und Violine op. 30, Nr. 2. Solche Fälle sind in Beethoven, in denen sogar das Akkompagnement immer neu ist, so selten, daß man nicht verfehlen darf, sie als einen Beweis der Aufmerksamkeit zu verzeichnen, mit dem man in Beethoven las. In solcher Beziehung darf man sagen, daß der Anfang des majestätischen Grave in Nr. 7, rhythmisch mit dem Anfange des Grave in dem Pianofortquintett mit Blasinstrumenten op. 16, identisch ist.

Nr. 11, 12 (coro, solo di Gioja) sind vom edelsten Effekt, die Behandlung des Orchesters, insbesondere der Bässe, welche die Tiefen des Allegros durchwühlen, ist echt Beethoven'sch und entfernt sich von Mozart.

Weniger glücklich ist der junge Tondichter mit eigentlicher Tanzmusik (Rondo $^2/_4$, B Dur, Nr. 12 b, Terzettino Groteski mit Tanz-soli, Nr. 13, Allegro $^2/_4$ D Dur). Auch diese Nrn. haben indeß der modernen Balletmusik Vorschub geleistet. Man sehe sich nur die 2 ersten, kühn geschnittenen Takte des Rondo an.

Nr. 15 ist in Erfindung des Andantino $^4/_4$ B Dur (15 Takte) sprechend, in den Tanzrhythmen wird die Nr. schwächer.

Das Kontretanzmotiv, das man nicht ohne Erstaunen im Finale der Sinfonia eroica wiederfindet, leitet Nr. 16, das Finale, in kurzen Sätzchen ein. Es erscheint ganz wie in der Symphonie, wie in op. 35, wie in dem Kontretanz (6 Contredanses, Nr. 2, siehe die Tanzmusik der 3. Abtheilung).

Das Finale modulirt viel und genial. Die Hauptgedanken der Ouverture (diesmal in Es Dur Allegro molto und Presto $^4/_4$) schließen. In seiner Vorliebe für die schlechten Taktheile, in Energie der Behandlung des Orchesters, steht dieser lang ausgesponnene Satz dem rein Beethoven'schen Style näher, als Mozartischem.

Es ist das Verdienst Franz Lachners, die Prometheus-Partitur, in neuester Zeit, der Vergessenheit entrissen und vollständig, zuerst im Konzert der Mitglieder der Münchener Hofkapelle, aufgeführt zu haben. Lachner hatte von Artaria in Wien, Besitzer der Partitur, eine Abschrift derselben erhalten, nach welcher das Werk unter dem größten Beifall in München, 1857 in Hamburg, zur Konzertaufführung kam. Schon die ersten Nrn., schrieb man aus München, verkündigten die Gewalt Beethoven's, die 5. Nr. rief aber einen förmlichen Beifallssturm hervor und mußte wiederholt werden. Es ist ein Wechselgesang zwischen Harfe, Flöte, Fagott und Violoncell von wunderbarer Klangwirkung.

Konzert-Direktionen sollten sich das gesagt sein lassen und

die Musik zum Prometheus geben, wie man bei einem verbindenden Gedicht, die Musik zum Egmont in Konzerten hört.

Einem Korrespondenzartikel der A. M. Z., datirt: Mailand, den 10. Juli 1813, entnehmen wir folgende Notizen. Das Ballet des Hrn. Vigano mit Musik von Haydn, Beethoven, Weigl rc., hat nicht nur hier, sondern durch ganz Italien gewaltiges Aufsehen gemacht. Dieser **Prometeo** wurde 6 Wochen hindurch täglich bei vollem Hause gegeben. Anfangs erhoben die Journale Vigano zum zweiten Raphael. Später versuchte sich die Kritik an ihm. Es erschienen hier im Druck: **Lettere critiche intorno al ballo Prometeo.** Sie besprachen a u c h (!) die Musik, welche **la piu soave** genannt wird. Der **Cavaliere** Anselmo ziehet in dem Briefe eine Parallele, zwischen nichts Geringerem als den ägyptischen Mysterien und diesem Ballete, in dem er die drei ersten Grade der Freimaurerei entdeckt. In einem weiteren Briefe wird französisch gesagt: **la versification de ce poème, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, se trouve dans la musique. Un orchestre nombreux exécute la création de Haydn, des morceaux de Mozart, de Weigl, de Guck (Gluck).** Warum nicht gar, fährt der Korrespondent fort, es sind im Ballet nur fünf Stücke aus der Schöpfung, es hat keine Note von Gluck, Mozart *). Die Ouverture aus den Jahreszeiten, das Chaos der Schöpfung, 4 andere Nrn. aus dieser, eine aus den S i e b e n

*) Dies pastichio mag man der Beethovenschen Musik in Italien applizirt haben, die Partitur zeigt davon keine Spur.

Worten, 4 Nrn. aus Beethoven's Musik zu dem Ballet, wie es in Wien gegeben wurde (1799), ein Marsch von Weigl, nebst anderen Stücken aus Haydn's und Beethoven's Werken, auch Einiges von Vigano selbst (!), dies machte die Musik des Ballets aus.

„L'estensore dovea (heißt es in den Briefen) aggiungere e de Bolthover (Beethoven) del quale sono realmente alcuni de'pezzi più squisiti nel primo e nel terzo atto.“

Die Briefe kommen hierauf zu der Entdeckung, Haydn und Beethoven, obgleich in den kalten Gegenden Deutschlands geboren, seien doch nur durch die Milch der italienischen Schule groß gesäugt worden (!). (Biuchì nati nelle fredde regioni della germania, hanno succhiato il latte nella scuola italiana.)

In Darstellung von Gruppen ist Vigano vielleicht unübertrefflich, fährt der Korrespondent fort, aber wie wahr und hinreißend ist hierzu des großen Beethovens Musik. Die Lieblingsscene der Mailänder ist l'inamoramento di Eone e di Lino. Die Musik hierzu von Beethoven (Adagio B Dur $^4/_4$ durch Andante quasi Allegretto B Dur $^6/_8$ Nr. 5) durchgehends konzertant, mit obligater Harfe und obligatem Violoncello, nennen die Italiäner: la più bella aria di tutto il ballo. Der 4. Akt (?) ist der geringste, schade, daß gute Musik dazu verschwendet wurde, der 5. beginnt mit einer Darstellung des Tempels der Tugend, der sechste mit der der Anschmiedung des Prometheus an den Kaukasus. Der dabei

vorkommende schöne Marsch (in **A minore**) ist von Weigl (!). Zuletzt sieht man den Olymp. Ueber die Musik dieses Ballets ist in Italien nur eine Stimme, Jedermann ist durch sie bezaubert, ja, die Gegner Vigano's behaupten, er hätte den Beifall des Werks der Musik zu verdanken. Im 3. und 5. Akt kommen die Nrn. aus der Schöpfung vor. Zur Liebesscene zwischen Eone und Lino hat Vigano eine leichte, notige Musik komponirt (!). Ein Journalist setzt sie der Haydn'schen und Beethoven'schen an die Seite, was die tiefen musikalischen Einsichten des Journalisten beurkundet. —

* *
*

Op. 44. Variationen für Pianoforte, Violine u. Violoncello (Peters). 4 Ausgaben. Das Werk trägt auch fälschlich die **opus**-Zahl 82.

Diese 14 Veränderungen auf ein Originalthema in Es Dur $^4/_4$, sind ein wahres Kunststück der Form, was zunächst an dem Thema liegt. Dieses besteht aus 22 Takten, von denen die 13 ersten eine Folge von Unisonen sind, welche durch die begleitenden Stimmen und beide Hände in der Klavierstimme in vierfacher Verstärkung auftreten. Vergleiche **op.** 35 und für die ganze Form **op.** 34.

Op. 44 gewährt eine geistreiche Unterhaltung für die drei Instrumente. Die Behandlung des Pianoforte steht der 1. Periode näher als der zweiten. Die Solo-Variationen 2. (Pianoforte), 3. (Violine), 4. (Violoncello), sehen es auf conzertanten Effekt in kleineren musikalischen Kreisen ab. Die Originalität des Werkchens steckt im Thema, mit dem

der Komponist in seiner schalkhaften Weise den Zeitgenossen ein instrumentales Räthsel aufgab. Die durch das Thema gespannte Erwartung ist größer als das Interesse in den Veränderungen selbst, von denen zwei in Es Moll sind (7. Largo, 13. Adagio). Ihrem Styl nach nähern sie sich den Variationen im Klavier-Trio mit Klarinette op. 11. Die $^{6}/_{8}$ Bewegung der letzten Veränderung erinnert daran, wie Beethoven in der A Dur-Sonate für Pianoforte und Violine op. 30, gleichfalls ein Motiv im $^{4}/_{4}$ Takt, in Form eines kleinen Finale ($^{6}/_{8}$) behandelt. Man kann sich wundern, daß op. 44 nicht mehr auf Dilettantenkreise verbreitet ist. Die 2. Reihe Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncello (op. 120) steht in jeder Beziehung höher.

* *
*

Drei Märsche für das Pianoforte zu 4 Händen (C Dur, Es Dur, D Dur), der Fürstin Esterhazy gewidmet, 8 Ausgaben. In der Ausgabe von J. S. Hummel (Berlin) führen die Märsche fälschlich die Opus-Zahl 10, sie erschienen 1804 im bureau des arts et de l'industrie (Wien). Op. 45.

Ries S. 90 (passim). Beethoven verschaffte mir ein Engagement als Klavierspieler bei'm Grafen Browne, wo ich häufig Beethoven'sche Sachen vor einer Versammlung von gewaltigen Beethovenianern spielen mußte. Eines Tages spielte ich einen Marsch, wie er mir gerade in den Kopf kam. Eine alte Gräfin, die Beethoven mit ihrer Anhänglichkeit quälte, gerieth darüber in hohes Entzücken, da sie glaubte, es sei

etwas Neues von ihm, was ich, um mich über sie lustig zu machen, nur zu schnell bejahte. Den Tag darauf erschien Beethoven beim Grafen Browne und die Alte fing gleich an, von dem äußerst genialen, herrlichen Marsche zu sprechen. Wohl wissend, daß Beethoven die alte Gräfin nicht leiden konnte, flüsterte ich ihm zu, ich hätte mich nur über ihre Albernheit belustigen wollen. Er nahm die Sache zu meinem Glücke sehr gut auf, aber meine Verlegenheit wuchs, als ich den Marsch wiederholen mußte, der nun viel schlechter gerieth, da Beethoven neben mir stand. Dieser erhielt nun von Allen die außerordentlichsten Lobsprüche über sein Genie, die er ganz verwirrt und voller Grimm anhörte, bis sich dieser zuletzt durch ein gewaltiges Lachen auflösete. Später sagte er mir: „Das sind die großen Kenner! Man gebe ihnen den Namen ihres Lieblings, mehr brauchen sie nicht." Dieser Marsch veranlaßte übrigens das Gute, daß Graf Browne gleich die Composition dreier Märsche zu 4 Händen (op. 45) von Beethoven begehrte. Einen Theil des 2. Marsches komponirte Beethoven während er, was mir noch immer unbegreiflich ist, zugleich Lektion über eine Sonate gab, die ich bei dem Grafen Browne vortragen sollte Auch die Märsche sollte ich daselbst mit ihm spielen. Während Letzteres geschah, sprach der junge Graf P. in der Thüre zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer schönen Dame, daß Beethoven, da mehrere Versuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Klavier wegzog, aufsprang und ganz laut sagte: „Für solche Schweine spiele ich nicht." Alle Versuche,

ihn wieder an's Klavier zu bringen, waren vergeblich, sogar wollte er nicht erlauben, daß ich die Sonate spielte. So hörte die Musik zur allgemeinen Mißstimmung auf.

Es gab eine Zeit für das Klavier, in welcher der Marsch, zumal der vierhändige, einen viel angebauten Platz in der Litteratur des Instrumentes einnahm, und dieser Platz war ein selbstständigerer als die vierhändige Arrangementsfluth unserer Tage. Originalkompositionen zu 4 Händen, erscheinen fast gar nicht mehr, weil der Geschmack auf augenblickliche Befriedigung dilettantischer Gelüste zum Zweck von Salonserfolgen geht, und diese davon abhängen, daß gehört werde was bereits aus der Lieblingsoper des Tages bekannt ist, nicht was man kennen lernen sollte.

Wie bei der Klavier-Variation (siehe op. 34) lassen sich ganze Reihen von Marschkomponisten angeben. Zu den älteren, und haben wir dabei zunächst den Originalmarsch zu vier Händen im Auge, gehören Aghte, Berger, Boyneburgk, Gabler, Halm (3 m. héroïques), Kalliwoda (3 gr. m.), Kulenkamp, Plachy (3 m. caractéristiques), Wolf, Stadler, Sörgel, Schwencke (6 m).

Höher stellten sich durch weitergehende Erfindung und eine reichere Ausbeutung des Klaviers: Grund (F. W. 3 m. à 4 m.), Methfessel (A. 3 m. militaires à 4 m.), Schneider (Friedr. 3 m. 2 m.), A. Schmitt, J. Schmitt, Ferdinand Ries (3 m., 3 gr. m., 3 gr. m.). Die Märsche von Ries, insbesondere die ersten, fanden eine sehr große Verbreitung. Nach der Ries'schen Zeit findet man für den vierhändigen Originalmarsch:

Leidesdorf (3 m.), Kalkbrenner, Pixis (3 m. glänzender), Reissiger, vor Allem aber J. Moscheles, dessen 3 marches héroïques äußerst pikant in der Harmonie, sich vortheilhaft auszeichneten und lange erhielten. Weniger glücklich war Moscheles in späteren Märschen (m. militaire, m. triomphale) die nicht über das Gewöhnlichste der Art hinauskamen.

Die Zeiten der Unabhängigkeitskämpfe Griechenlands waren die eines neuen Aufschwunges der Form in vielen, den Hellenen, wie man sie damals nennen wollte, und dem Erfolge ihrer Sache, gewidmeten Märschen, unter denen die von Pixis (aux mânes des héros de la Grèce) und einige Schmittsche alle kampffähigen Dilettanten aufwiegelten. Bekanntlich betheiligte sich Beethoven gar nicht an der moralischen Schilderhebung für die Hellenen und fallen seine Ruinen von Athen mit dem feierlichen Opfermarsch und dem unerreicht in der musikalischen Litteratur dastehenden türkischen Marsch (alla turca siehe op. 113) in das Jahr 1812.

Weiter als auf die ersten Jahre dieses Jahrhunderts dürfte sich der Marsch, wenigstens der vierhändige, kaum verfolgen lassen. Steibelt schrieb noch im vorigen Jahrhundert zweihändige Originalmärsche, Düssek zuerst in seinen Sonaten (zwei- und vierhändigen) Trauermärsche. Ein solcher (marcia funebre) steht dem Mittelsatze langsamer Bewegung (Adagio, Andante) näher als der reinen Marschform. Die Düssekschen, ihrer Zeit berühmten Trauermärsche, waren den Beethovenschen Marsche auf den Tod eines Helden in der

Sonate op. 26 und dem Trauermarsch der Sinfonia Eroica nachgebildet.

Ueber diese Gesammtlitteratur der Form stellen sich die Beethovenschen Märsche in op. 45, insbesondere der zweite (Es Dur 2/4 Vivace) den man als einen Sturmmarsch und als eins der genialsten Erzeugnisse der Marschform überhaupt, zu verstehen hat. Die beiden anderen Märsche in op. 45 (C Dur 4/4 Allegro, ma non troppo D Dur 4/4 Vivace) sind orcchestral gedacht, in dem letzten antworten sich gleichsam 2 Orchester, was am Klavier keinen Effekt machen kann. Feurig und schön, sind diese beiden Märsche sehr viel gewöhnlicher als der Marsch in Es Dur 2/4, der schon durch die Behandlung des Klaviers bewundernswerth ist. Dennoch wissen wir durch Ries, daß Beethoven gerade diesen Marsch nur so eben hinwarf.

Op. 45 macht immer noch eine der interessanteren Erscheinungen der vierhändigen Literatur des Klaviers aus. Zu bemerken ist, wie Beethoven den Märschen keine der später in Aufnahme gekommenen Beziehungen (héroique, caractéristique) beilegte, sondern dies dem Inhalte überließ.

Selbstverständlich ist der Orchestermarsch, eine Potenz der Form, die mit dem Klaviermarsch (zwei- oder vierhändigen) nichts zu thun hat und, wir wissen es ja, wo Beethoven auch nur seinen Fuß in's Orchester setzt, steht er unerreicht da, wie in den Märschen im Fidelio, im Egmont, in den Ruinen von Athen, im König Stephan, in dem Sonnen- und Planetenmarsch des Chors der 9. Symphonie (vergleiche den Buchstaben p 4. Abtheilung und op. 91).

Bei Beethovenschen Märschen hat man nicht an Parade- und Militairmärsche, zum Zweck des Marschirens komponirt, zu denken, sondern an Charakterschilderungen. Für die Kunst sind das militairische und heroische Element zwei sehr verschiedene Dinge. Siehe hierüber und über Beethovens Verhältniß zur ganzen Form Bd. 2. S. 357 und folg.

Die Blüthe der Marschliteratur des Klaviers liegt aber nicht in Beethoven, nicht in op. 45, sie liegt in den Franz Schubertschen Märschen, welche Franz Liszt der Vergessenheit entriß, in der sie begraben lagen, indem er diese vierhändigen Märsche zweihändig für Virtuosenspiel setzte und öffentlich vortrug. Gewiß äußerten auf den Zeitgenossen Beethovens, die Märsche op. 45, besonders der zweite, einigen Einfluß. Die interessanten Schubertschen Märsche (besonders 3 m. **héroïques**), wahre Instrumentaldichtungen, sind nicht frei von schwülstigen Stellen und ermüdenden Längen, wie sie Beethoven nicht kennt, dessen Geist sich immer bewußt war und Maaß hielt.

Der höchste Ausdruck der Vertretung des Marsches am Klavier, liegt endlich, in neuester Zeit, in den von Liszt gesetzten ungarischen Marschmotiven. Der feurigste aller Originalmärsche, der sturmlaufendste ist aber immer noch der Beethovensche in Es Dur op. 45. Dieser ist auch chronologisch der erste, der die Form in den energischeren $^2/_4$ Takt zwängte. Die unsterblichen Opernmärsche Mozart's sind sämmtlich im $^4/_4$ Takt.

* * *

Adelaide, Gedicht von Matthison, für eine Singstimme Op. 46.
mit Begleitung des Pianoforte. B Dur. **Larghetto** $^4/_4$ **Allegro molto** $^4/_4$. Mit deutschem und italiänischem Text für Sopran: 18 Ausgaben. Mit deutschem, französischem und italiänischem Texte für Sopran: 4 Ausgaben. Für Alt oder Bariton: 3 Ausgaben. Mit englischem Texte für Sopran oder Tenor (Mezzosopran oder Bariton) eine Ausgabe in Deutschland (Schott, Mainz) und mehre in London. Mit Begleitung der Guitarre: 11 Ausgaben, deutscher, italiänischer, französischer Text. Arrangirt auf alle 3 Texte mit Begleitung des Pianoforte und Horn (oder Fagott, Bassetthorn, Violoncello, Bratsche) von Heuschkel, für Pianoforte und Violoncello von Bockmühl, bei Dunst in Frankfurt, von Leibrock (Braunschweig), für Pianoforte und Flöte, für Pianoforte vierhändig von Czerny, von Horr, von Marks; für Pianoforte allein von Liszt (mit einer Cadenz) von Winkler, Czerny, Behrens, Burkhardt (im leichten Styl), von H. Cramer, von Ellissen, Horr, Hüttner (Notturnoform), Kullak, Voß, Willmers, Zogbaum.

Ortlepp hat über die Adelaide eine Novelle geschrieben (Beethoven von Ortlepp, Leipzig 1836).

Mit Staunen bleibt man vor einer Tondichtung stehen, die dermaßen Alles überflügelt, was in dieser Form, zunächst von Zumsteeg in der Ballade, geleistet worden war, die noch für uns so frisch ist, daß sie unter uns, nicht in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden zu sein scheint. Der Inbegriff idealen Liebesgefühls ist Beethoven's Adelaide. So ideal fühlt nur ein idealer Geist und der war Beethoven.

Die musikalische Literatur kennt keine Komposition für den Gesang zum Klavier, die in Erfindung und Wirkung der Adelaide an die Seite zu stellen wäre. Die Originalkomposition für eine hohe (echte) Tenorstimme, ist für andere Stimmverhältnisse, in andere Tonverhältnisse transponirt, bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden.

Der Behandlung der Stimme durch Beethoven hat man instrumentalen Gehalt vorwerfen wollen. Man hat Sänger, die gewöhnlich gar nichts von Musik verstehen, sagen gehört, der Komponist der Adelaide habe die Stimme für ein obligates Instrument angesehen, das die Begleitung begleite. Das läge schon in den vielen Pausen und kurzen Eintritten, welche eine eigentliche Kantilene ausschlössen. Der größte Tenorsänger unseres Jahrhunderts, Rubini, sang die Adelaide mit den größten Stimmmitteln, die sich je in einer menschlichen Brust vereinigt fanden. In B Dur war ihm das Stück aber nicht brillant, nicht hoch genug, er sang es in C Dur und erzählte Beethoven selbst habe ihm in C Dur begleitet. Rubini der in den hohen Noten der Adelaide großen Effekt machte war darauf hingewiesen, die tempelräuberische Transposition unter den Schutz Beethoven's zu bringen, den er in Wien gesehen hatte, wie er noch Rossini, aber nicht die Adelaide sang, die für ihn, den gefeierten Modesänger des Tages, gewi[ß] erst aus dem Grabe des Komponisten erstand. Man hat nic[ht] gehört, daß Beethoven je einen Sänger akkompagnirt hab[e]. Mit solchen Bagatellen gab er sich gar nicht ab und vollend[s] unwahrscheinlich ist, daß er die aus guten Gründen gewähl[te]

Tonalität der Adelaide geändert hätte, um einen Sänger ei
höhere Note ersteigen zu lassen, wenn eine liebreizende Ersch
nung, wie die Sontag, nicht von ihm zu erlangen vermoch
sie auch nur um eine Schwelle heruntersteigen zu lassen (si
op. 125). Der berühmte Mario folgte seinem Vorbil
Rubini und sang die Adelaide in C Dur (Bd. 2, S. 297
Die Tonalität von B Dur hat etwas Träumerisches. Dies
Ausdruck geht durch die Transposition ganz verloren. E
deutscher Sänger wird sich denn auch nicht leicht die Rücku
erlauben. Nur eine deutsche Brust wird diese deutsche Lie
wiedergeben. Das Stück verliert schon viel durch den italiän
schen, oder gar französischen Text, da Liebe im Französisch
nur ein sechster Sinn ist. In dem italiänischen Text hei
Adelaide **Adelaida** — dies ließe sich noch ertragen, un
träglich für ein deutsches Ohr ist aber, daß der Accent ni
auf dem i, sondern auf dem zweiten a liegt (**Adelāida**). A
meine Frage antwortete mir Rubini und Mario, der Acce
auf dem i sei unmöglich. Das ist freilich immer der be
Grund, aber auch **Adelāida** zum Davonlaufen! I
wünsche den kommenden Zeiten in meinem Vaterlande, Dil
tanten zu erleben, die, wie Alexander von Krüdner in Livla
(Bd. 2, S. 273), Wilhelm von Sengbusch in Riga, d
ideale Vokalkomposition der Adelaide ideal singen.

Nicht nur im Gehalt, auch in der Form steht die Adelai
einzig da. Weder Ballade, noch Kantate, noch Lied, entspric
die Adelaide den Anforderungen aller dieser Formen, dur
ihren überaus reichen Gehalt verjüngt sie dieselben in ein

neuen, auf 2 Bewegungen (**Larghetto** $^4/_4$, **Allegro molto** $^4/_4$) beruhenden Form.

Die Frühlingsherrlichkeit des Herzens sprach der Komponist aus. Sein Werk kann nicht vergehen.

Im Gefilde der Sterne
Strahlt Dein Bildniß
Adelaide! —

Eine der ergreifendsten Modulationen in der musikalischen Litteratur ist der Flug der verzückten Seele von F Dur nach Des Dur (38. — 42. Takt). Dieser verklärte Ernst des lebhaftesten Gefühls ist die höhere, ist die Beethoven'sche Ansicht des Verhältnisses der Geschlechter, deren ideales Verhalten man hier kennen lernt. Es giebt der Musik geöffnete Herzen, welche sich ihr Leben lang die bezeichnete Stelle vorspielen, um in derem Wohllaut zu schwelgen. Dadurch kommt etwas Lüsternes und Unzüchtiges in einen Gedanken, der nicht Irdischem nachgeht. Der geliebte Name erstarb im 38. Takt auf f. Aus f führt eine elektrische Strömung nach Des Dur, wo denn mit dem 42. Takt die Singstimme in diesem Tone eintritt: „Abendlüftchen im zarten Laube flüstern." Der Pianist wolle vor Allem nichts in die Stelle legen, in der schon so viel enthalten ist; er demüthige sich vor dem Komponisten; er befleißige sich der höchsten Einfachheit in Anwendung aller Mittel (kein Pedal!), er rücke um kein Härchen an der einmal eingegangenen Bewegung, ohne deshalb den Takt in seinen Gliederungen zu markiren. Die unbescholtenste,

reinste Anwendung der Mittel, allein, wird sich zu der Würde der Stelle, die nach den Sternen sieht, emporschwingen.

Der Eintritt der Singstimme auf 2¹/₄ von der Begleitung weiter geführte Takte hat allerdings etwas von einem im Orchester des Komponisten erwachenden Blaseinstrument. Damit ist ja aber noch gar nichts gesagt und die Kunst der Vortragenden bestehe in der Ausgleichung. Das Rauschen der Wellen und Flöten der Nachtigall (49. und folg. Takte) ist nur in der Pastoralsymphonie übertroffen worden und steigert sich auf dem geliebten Namen (56. Takt) zu Ges Dur, in welchem, von Des Dur in der oben bezeichneten Stelle vorbereiteten Tone, der höchste Grad der Liebesbegeisterung erreicht wird. Die langsame Bewegung ruht dann auf der Fermate, wie über einem Abgrunde, führt aus dem Frühlingsgarten der Seele auf den Kirchhof der Liebe im Allegro molto.

Einst, o Wunder,
Entblüht auf meinem Grabe
Eine Blume der Asche
Meines Herzens, deutlich
Schimmert auf jedem Purpurblättchen
Adelaide! —

Es hat ausgezeichnete Köpfe gegeben, die, so hoch sie auch die langsame Bewegung stellten, sich nur wenig mit der raschen vertrugen, die ihnen nicht motivirt erschien. Aber gerade dies zeigt ja von dem Ideenreichthum und dem Genie des Komponisten, daß er an einer Bewegung, in welcher jene verzückten Schlußworte des Gedichts bei Anderen Platz finden mögen,

nicht genug hatte, daß er eine Steigerung, eine Belebung des Herzens über das Grab hin für nöthig hielt.

Mozart, der größte bekannte Vokalkomponist, hat nichts für den Gesang zum Klavier geschrieben, was der Adelaide an die Seite zu stellen wäre. Mozart, objektiver als Beethoven, was abstrakt, im Allgemeinen, nicht auch konkret, im Besonderen, ein Vorzug ist, hatte es nicht zu der Persönlichkeit Beethoven's gebracht und diese Persönlichkeit ist der Kern der Adelaide, in der man den Löwen einen Wagen ziehen sieht, den ein Schmetterling regiert.

Die Adelaide wurde für Beethoven die Gelegenheit eines für die Beurtheilung seines Geistes wichtigen Künstlerbekenntnisses in folgendem Briefe an den Verfasser des Gedichtes, den schweizerischen Dichter Matthisson.

Wien, am 4. August 1800.

Verehrungswürdigster!

„Sie erhalten hier eine Komposition von mir, welche bereits schon einige Jahre im Stich heraus ist, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wissen. Mich entschuldigen, und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meiner Schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt schicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit, Sie wissen selbst, was einige

Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen; je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einem seine älteren Werke. Mein heißester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Komposition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen. Die Dedikation betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Komposition Ihrer Adelaide gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird. Erinnern Sie sich bei Durchspielung der Adelaide zuweilen Ihres Sie wahrhaft verehrenden Beethoven. —"

Diese wenigen Zeilen belehren uns über folgende Umstände. Die Adelaide war Matthisson gewidmet, was keine spätere Ausgabe, ebenso wenig der thematische Katalog von Breitkopf ergiebt. Es beweist das von Seiten Beethoven's eine dem ihm persönlich unbekannten Dichter gegenüber zu schätzende Herzlichkeit. Beethoven, der Niemandem schmeichelte, spricht Matthisson unverholen seine Vorliebe aus. Für die Beurtheilung des Herzens in Beethoven, den Antheil des Herzens an seinen Kompositionen, ist dies wichtig. Die Matthisson-schen Dichtungen sind Gefühlspoesie, nicht ohne eine gewisse

dem Geiste Beethoven's und seiner Richtung unbekannte Schwülstigkeit; sie bieten nicht das künstlerische Element, das, abgesehen von allem Gefühl, in Schiller, in Göthe, die künstlerische Natur Beethoven's ansprechen mußte. Der Geschmack, den Beethoven an Matthisson fand, ist somit ein Beweis, wie sein Herz ebenso warm schlug als sein Genius feurig, geläutert zeugte, wie der Mensch in Beethoven neben dem Künstler bestand, wie rein menschlich er zu fühlen verstand, selbst wo, wie bei Matthisson, das Medium der Kunst wegfiel oder geringe Wirkung äußerte.

Nur aus einem solchen Herzen konnte die Adelaide kommen.

Wir ersehen endlich aus der Widmung, wie sich der Künstler gegen den Dichter gehen läßt und ihm einen Brief schreibt, der nicht mehr, wie andere Beethovens (Bd. 1, S. 159, 167, 174) ein Muster in Form und Ausdruck abgiebt, durch das edle Bekenntniß, wie der Künstler nur in künstlerischer Zukunft lebe aber, den bedeutsamsten Werth gewinnt. Besagt ferner der Brief im Jahre 1800, in dem weder das Septett noch die 1. Symphonie, noch die 3 ersten Quartette erschienen waren, die Adelaide: sei bereits schon einige Jahr im Stich heraus; so hat man das in der Form so emanzipirte Werk, unter die früheſten größeren Kompositionen, di[e] Publikation in das Jahr 1798 zu setzen.

Wir verdanken H. Professor Schindler die Mittheilung de[s] Briefes über den derselbe folgendes sagt: „Das **Facsimil**[e] dieses Briefes in Quart schenkte mir Beethoven um di[e] zwanziger Jahre, nachdem ich ihn darum ersucht hatt[e]

Die gedruckte Ueberschrift (Beethoven an Matthisson, bei Ueb
sendung der Adelaide) zeigt, daß es zu einem Journal geh
hat, zu welchem aber, wußte Beethoven nicht zu sagen, de
für Vergangenes hatte er im Allgemeinen kein, oder doch
wenig Gedächtniß. Die unterstrichene Stelle erklärt die Grü
so ziemlich zur Genüge, warum Beethoven unter Anderem v
seinem Quintett mit Blasinstrumenten und Septett (a
hauptsächlich nur von diesen beiden Werken) geringschätz
gesprochen hat, abgesehen von dem Grunde, daß beide zu s
nach Mozart'schem Vorbilde aussahen *). Indeß ist dies
bei so vielen anderen auch der Fall und dennoch ließ er
gelten. Wie kommt es, daß er niemals über irgend eine sei
Sonaten, seiner Trios, und Quartette eine schiefe Bemerku
gemacht hat? **)

---

*) Dies kann vom Quintett, keineswegs vom Septett gelten,
weniger Mozartspuren, als eine geniale Emanzipation von der T
dition der alten Musikwelt, zeigt. Siehe op. 16 und op. 20.

**) Aus dem sehr einfachen Grunde, weil die Sonate, das Tr
das Quartett, reine (unangewandte) Formen; Quintett und Sep
Mischformen (Kassationen) sind. Siehe die Ausführungen bei op.
Eine angewandte Form war uns noch das Instrumentalduett (op. 2
Bei Beethoven hat man einerseits dem historisch-pragmatischen Appar
andererseits, dem physiologischen Proceß, auf den Leib zu rücken, m
denen überhaupt Gipfelerscheinungen menschlichen Geistes geme
werden. Daß dieser Kopf, seines Geistes Geburten, in Mu
zeichen niederlegte, ist ein Umstand, der weniger zur Sprache kom
als Philosophie und Logik, und eine auf diesem Wege gewonn
Weltanschauung, aus der allein eine Erscheinung wie das durch B
hoven Musik gewordene 19. Jahrhundert, beurtheilt werden kann.

Die opus-Zahl 46 ist offenbar eine unrichtige und müßte, zufolge anderer bis 1800 erschienenen Werke deren Entstehung sicher bekannt ist, noch unter 20 stehen (die opus-Zahlen haben es positiv mit der Publikation nur approximativ mit der Entstehung zu thun). Beethoven selbst wußte nicht Bescheid darüber (ihn drückten andere Sorgen!) und als wir auf Veranlassung Dominik Artaria's 1819 uns allen Ernstes bemühten, die richtige Aufeinanderfolge der Werke aufzusuchen, geriethen wir in ein Labyrinth, denn Steiner, Haslinger und Artaria kamen anbei in so arge Widersprüche, daß die Gewißheit für alle Zeit aufgegeben werden mußte. So viel steht fest, daß die Hälfte der Beethovenschen Werke in Bezug auf chronologische Ordnung ihres Erscheinens (?) des Niederschreibens gar nicht zu gedenken, unrichtige Zahlen trägt, was für die Beethoven-Grübler immerhin ein „Siste viator"! bleiben wird.

Was zu Lebzeiten Beethovens nicht gelingen wollte, wäre jetzt ganz unthunlich. Die Unzuverlässigkeit der opus-Zahlen für die chronologische Ordnung in den Publikationen, entstand durch den Parallelismus der opus-Zahlen mit den Nummern (siehe die 2. Abtheilung und op. 1) mithin vorzugsweise in der 1. Periode. Je weiter man in der zweiten vorrückt, je sicherer werden die opus-Zahlen, ein Rücken an dem Zahlensystem wäre vollständig nicht auszuführen und das sicherste Resultat wäre eine Generalkonfusion. Siehe über die Stellung der Adelaide im System der Vokalkomposition op. 32. —

* * *

Sonate für Pianoforte und Violine (A Moll) R. Kreutzer gewidmet. Der Titel ist ausnahmsweise (siehe op. 12 op. 55) italiänisch: Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un concerto, dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer. 6 Ausgaben. Op. 47.

Arr. für großes Orchester (Bd. 2 S. 304) für 2 Violinen, Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello von Hartmann, für Pianoforte 4 händig von Czerny (Duo, sehr zu empfehlen) bei Cranz, für Pianoforte allein 2 händig von Czerny, von Winkler, die Variationen allein für Pianoforte von Czerny (Kunst des Fingersatzes Nr. 11) 4 händig bei Cranz, getrennt von der Sonate für Pianoforte und Violine in 3 Ausgaben. Beriot hat das Thema der Variationen seinem Tremolo zu Grunde gelegt.

Dieses gewaltige Instrumentalduett ist die bis jetzt erreichte, höchste Staffel der Form und stellt sich im Zusammengreifen zweier Instrumente, vor Allem aber in dem mit diesem Zweck, verbundenen Gehalt, an die Spitze der Literatur des Duos. Die herrliche A Dur Sonate Mozarts für Pianoforte und Violine ($^6/_8$), die geniale Sonate für Pianoforte und Klarinette, des Komponisten des Freischützen, stellen sich diesem Koloß des Duos am nächsten, stehen demselben aber in allen Beziehungen, nicht nur in der mehr äußerlichen des Effekts, weit nach. Wo immer es sich darum handeln wird, zwei ebenbürtige Kämpen musikalischer Virtuosität, einander gegenüber zu stellen, wird man auf diesen Turnierplatz zurückkommen. Das Werk

ist im vollen Sinne des Wortes eine Konzertante (con — miteinander (romanisch) certare — streiten, römisch). Soll das Werk als Tummelplatz edler Virtuosität zur Anschauung kommen, so gehört zu der Ausführung ein höherer Grad von Virtuosität als für die Ueberwindung der mechanischen Schwierigkeiten in beiden Stimmen, erforderlich ist. Nur wenn die Konzertirenden (Kämpfenden) über der Schwierigkeit stehen, wird für den Gehalt Platz bleiben. Ein Blick auf die Besaitung der Violine wird der Beurtheilung genügen, ob das Instrument dem Fluge dieser Phantasie zu folgen oder ihr als ein bloßes Konzertinsekt nur nachzuschwirren vermag. Erfreuen darf sich des Werkes auch der geübte Dilettant, ebenbürtig wird ihm nur der Künstler sein. Es ließen sich bedeutende Leute auf der Violine und dem Pianoforte, aufzählen, die sich jedesmal gründlich mit dem Stück blamiren. Dasselbe besteht aus einem Vorspiel, Adagio sostenuto $^3/_4$ (keine Introduktion siehe op. 5, S. 69 und folg.) einem Presto, Variationsatze und Finale. Die Violine fängt mit einem ungeheuern Riß über den Akkord von A Dur, Solo an, was neu war und man sich seitdem zu imitiren geschämt hat (vergleiche op. 40, op. 69, op. 96, op. 102 Nr. 1). Dieser Anfang ist eine wahre Kriegserklärung gegen die Klavierstimme, die 4 Takte warten muß. Das hierauf hereinbrechende Presto, ($^4/_4$ alla breve A Moll) ist ein herrlicher, sehr ausgeführter Satz heroischen Ausdrucks. Wir hörten einmal einen Violinspieler ausrufen: „wär' ich ein Maler, d i e s e wollte ich malen!“ Steigende und fallende Wogen, ein sturmbewegtes Gefühlsmeer. —

Um dem Leser einen Beweis von der ihm schuldigen Aufmerksamkeit beim Lesen Beethovenscher Texte zu geben, die Bemerkung, daß die im 71. und folg. Takt, wie ein Luftstrom aus dem Rüssel eines Elephanten, wirkende Gesangsfigur, ihrer Kontour und äußeren Erscheinung nach, im 82. und folg. Takt der großen (2.) Leonoren-Ouvertüre wieder zu finden ist, so wirksam mochte sie Beethoven erscheinen. Die Stelle in den effektvollen, centrifugalen Terzengängen (35.—67. Takt 2. Theil des 1. Satzes) ist ein wahrer Virtuosenstrauß; die Durchführung des Presto eine wahre Mittelsatzstampfe und die verwegensten Virtuosen sind es zufrieden wieder in's Thema einzumünden Der ganze Satz steckt voll kleiner Adagios (von zwei und mehr Takten), welche als eben so viele Instrumentalrezitative anzusehen sind, wie man ausgebildeteren in der D Moll Sonate op. 31 begegnet.

Das flüssige, so recht für den Bogen geschaffene Originalthema der Variationen (Andante $^2/_4$ F Dur) vergißt man nicht leicht, wenn man es einmal gehört hat. Die 1. Variation, zu der die Violinstimme dem Klavier in einzelnen charakteristischen Noten der Triolengruppen begleitet, ist mit Ausnahme der viel imitirten Sprünge im Baß, ziemlich gewöhnlich, die 2., eins der glänzendsten Violin-soli im Kassationsstyl, welcher Mischform das Instrumentalduett, durch das ihm anklebende konzertante Element verwandt ist. Man beobachtet nicht ohne Interesse, wie viel geltender sich hier die Violine macht, als in der Solo-Variation des Septetts. Die conzertante Seite abgerechnet, bietet indeß auch diese Variation kein besonderes

Interesse. Mit Erstaunen dagegen erfüllt die 3. Hier liegt der Gipfel der Minore=Variation der alten Welt. Auf den untersten Gründen der Bässe wühlen hier die kühnsten, unerwartetesten Modulationen. Diese Harmoniestränge wollen in ihrer Vielstimmigkeit, im höchsten Ligato, wie eine edle Metallspeise hin= und hergewiegt sein (siehe besonders den 10. und folgenden Takt des 2. Theils des Minore). In luftigen, der alten Welt unbekannten, Figurationen, führt die letzte (4.) Variation (Maggiore) die ganze Form in's Freie. Ein solcher, zwischen zartestem Liebreiz und pathetischen Eingebungen (die 5 Takte **Adagio molto**) wechselnder Variationensatz, war noch nicht geschrieben worden und ist auch noch heut' zu Tage ohne Nebenbuhler. —

Der letzte, in schlagender Weise zwischen dem $^6/_8$ und $^2/_4$ Takt einer raschen Bewegung (Presto $^6/_8$ A Dur) und kleinen Rezitativ=Adagios, wie sie Beethoven in dieser Periode liebt, wechselnde Satz, soll der A Dur=Sonate für Pianoforte und Violine **op.** 30 bestimmt gewesen sein. Braucht man gleich diese Angabe von Ries nicht in Zweifel zu ziehen, so mochte Beethoven doch in den 2 Jahren, welche die Publikation der Sonaten trennen, von denen die A. M. Z. im Jahre 1803 und 1805 spricht, viel an einem Stücke geändert haben, das einem sehr viel höheren rhythmischen Styl, einem ganz andern Geiste angehört als jene Sonate (siehe **op.** 30, Nr. 1). Dieses 2., gewaltige Presto (538 Takte ohne die Reprise), ist ein Vorläufer der großen Beethovenschen Schlußsätze. Es

erinnert im Ausdruck an den Styl, den man einmal à la chasse nannte:

„An den fröhlichen Zug mich zu reih'n!" —

Der Satz ist auch noch der Tummelplatz höchster kontrapunktischer Meisterschaft. — Die alte Welt hat nur ein Beispiel so großer Verhältnisse eines Finale in der Kammer aufzuweisen: Die A Dur-Sonate für Pianoforte und Violine $^6/_8$ von Mozart. Das Mozartische Finale (Presto $^4/_4$) zählt 427 Takte und ist in jeder Beziehung bedeutend, wenn auch nicht in dem Grade der beiden ersten Sätze, welche zweien Instrumentalwundern gleichkommen. Die Entwicklung der Schlußsätze bei Beethoven im Parallelismus zu Mozart, findet man bei op. 31 (G Dur-Sonate, Schluß).

Wenn Beethoven nur das Duo op. 47 geschrieben hätte, er behauptete eine Ehrenstelle in der Geschichte des musikalischen Gedankens. Die Zeitgenossen blieben weit hinter dem Verständnisse des Werkes zurück.

A. M. Z. 1805, S. 769. Der Titel scritta-concerto scheint wunderlich, anmaßend und prahlerisch (!), er sagt aber die Wahrheit, dient statt einer Vorrede und bestimmt das Publikum so ziemlich, für welches dies seltsame (!) Werk sein kann. Seltsam ist es in der That, und, genau genommen (!) haben wir noch nichts der Art, oder vielmehr noch nichts, das die Grenzen dieser Art (!) so weit ausdehnte und dann auch wirklich so ausfüllete. Man muß seine Kunstliebe nur auf einen gewissen Kreis des Gewöhnlichen eingeschränkt haben oder sehr gegen Beethoven eingenommen sein

(von 10 Personen waren es damals 9), wenn man dieses weit und breit ausgeführte Musikstück nicht als einen neuen (!) Beweis (!) anerkennet von des Künstlers großem Genie, seiner lebendigen, oft glühenden Phantasie (endlich!) und seiner ausgebreiteten Kenntniß der tiefern, harmonischen Kunst (ja! besonders ausgebreiteten!); aber auch, man muß von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man in diesem Werke nicht einen neuen, offenbaren Beleg davon findet, daß sich dieser Künstler seit einiger (!) Zeit nun einmal kaprizire, mit den trefflichsten Gaben der Natur und seines Fleißes nicht bloß auf's Willkührlichste zu schalten (es waren eben die ersten Stürme seiner organischen Weiterbewegung!), sondern vor allen Dingen nur immer ganz anders zu sein, wie andere Leute (daß andere Leute nicht wie er waren, ist jetzt erklärt!) daß er mithin sein großes Vermögen nicht nur gewaltsam in das Blaue hinaustreibe, was zwar Ungeheuer hervorbringen könnte, aber immer bewundernswürdige, sondern sich zugleich ein irdisches Ziel (?) deutlich oder nicht, vorhalte, wobei weder seine Werke gewinnen können, noch die Welt, noch er selbst. Unter die Erzeugnisse dieser Laune des genialischen Mannes gehört also auch diese Sonate. Wenn zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel Geist und Kenntnisse besitzen, daß sie, wenn die Uebung hinzukäme (!!) allenfalls (ja! allenfalls) selbst dergleichen (!) Werke schreiben könnten, wenn sich diese zusammenfinden (zwei Menschen in der ganzen Welt,

Mozart, wie er noch Violine spielte und Beethoven, wären diese 2 Virtuosen!), wenn sie sich in das Werk einstudiren, wenn sie nur die Stunde abwarten, wo man auch das Groteskeste genießen kann und mag (nach Tisch, zur Verdauung?) vorausgesetzt, daß es mit Geist gemacht ist (!), und wenn sie es nun in dieser Stunde vortragen: so werden sie einen vollen, reichen Genuß davon haben (also doch!). Die Sonate bestehet übrigens, nach zwei Zeilen Einleitung, aus einem effektvollen Presto, dessen Klavierstimme allein 12 enggestochene Seiten füllt; aus einem originellen, schönen Andante, mit 4 höchst wunderlichen (!) Variationen, und dann wieder aus einem Presto, dem bizarresten Satze von allen:

Ries, S. 82. Die berühmte Sonate in A Moll op. 47 mit Violin-Concertante (?) Rudolph Kreuzer in Paris dedicirt, hatte Beethoven ursprünglich für Bridgetower, einem englischen Künstler, geschrieben. Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Concert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte. Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: „Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegros schnell aus.“ Die Klavierstimme war nur hier und da notirt. Das so wunderschöne Thema mit Variationen hat Bridgetower aus Beethovens eigener Handschrift im Concerte im Augarten, Morgens um 8 Uhr (!) spielen müssen (mit Beethoven selbst?), weil keine Zeit zum Abschreiben war. Hingegen war das letzte Allegro in 6/8 A Dur, in der Violin- und Klavierstimme sehr schön abgeschrieben, weil es ursprünglich zu der ersten Sonate op. 30

in A Dur mit Violine, welche dem Kaiser Alexander dedicirt ist, gehörte. Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu brillant sei, die Variationen, die sich jetzt dabei finden.

Und wie erging es erst der großen Sonate bei Kreutzer, dem vergessenen Komponisten der Lodoiska, dessen Namen man nur noch ausspricht, weil ihm die Sonate gewidmet ist und deshalb zuweilen die Kreutzer'sche genannt wird? Der deutsche Violinist, der größte seiner Zeit, stand in Paris an der Spitze einer Violinschule, deren Traditionen von großem Ton und breiter Spielart gewiß dazu beitrugen, die Pariser Schule, von der Brüssel ein Filial ausmacht, an den ersten Platz zu stellen. Kreutzer, den man in Paris Mr. Kretsche nannte und der vor der zweiten Beethoven'schen Symphonie davon lief (siehe op. 36), hat bekanntlich die Sonate nie spielen wollen, über welche undankbare Verblendung man zum Ueberfluß folgendes Zeugniß besitzt. Berlioz Voyage musical, T. 1, p. 261. C'est à Kreutzer que Beethoven venait de dédier (es war einige 20 Jahre früher geschehen, siehe op. 36), l'une des plus sublimes Sonates pour Piano-forte et Violon; il faut convenir que l'hommage était bien adressé Aussi le célèbre Violon ne put-il jamais se décider à jouer cette composition outrageusement inintelligible. — Die Zeitgenossen standen Beethoven zu nahe, sie vermochten nicht an ihm hinauf zu sehen. Daß die Besten es nicht konnten, zeigt von der Größe des Mannes.

* * *

Scena ed Aria: Ah! perfido sperjiuro (deutsch: Ha! Treuloser) für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters. 2 Ausgaben. Mit Begleitung des Pianoforte (italiänischer und deutscher Text). 3 Ausgaben. Op. 48.

Die leider nur selten gehörte Konzertarie (**Allegro con brio** 4/4 Recitativ: **ah! perfido, Adagio: per pietà Aria** 3/4 Es Dur gehört nicht nur durch die eigenthümliche, effektreiche Behandlung des Orchesters in der sehr obligaten Begleitung, sondern auch durch den Melodiestyl und die Erfindung, zu den bedeutenderen Vokalkompositionen der 2. Periode. Siehe über diese Stellung des Werks im System op. 32.

Whistling, die Liste Artarias und der thematische Katalog von Breitkopf, geben der Arie die **opus**-Zahl 65. Der bei Peters in Leipzig erschienene Klavierauszug dem der Komponist nicht fremd bleiben konnte, trägt die **opus**-Zahl 48. Dieser geben wir den Vorzug. Das Werk rückte auch zu weit hinauf. Siehe über diese und ähnliche Schwierigkeiten in Bestimmung streitiger Zahlen op. 46. Ein Korrespondenzartikel der A. M. Z. (Leipzig, Januar 1811), erwähnt lobend einer Ausführung des Werkes, dasselbe mochte aber mehrere Jahre früher erschienen, noch früher und **vor** dem Fidelio entstanden sein, in dem man kühneren Formen begegnet. —

* * *

Zwei **leichte** Sonaten, G Moll, G Dur. Der Titel ist französisch: **Deux Sonates faciles.** 13 Ausgaben. Op. 49.

Beide Werkchen, in nur 2 Sätzen jedes, sind im Sona-

tienstyl geschrieben, das 1. ist aber dennoch das sehr viel be-
deutendere und der 2. Satz desselben (Andante $^2/_4$ G Moll,
110 Takte, ohne Reprise) kann für das erste Lied ohne
Worte gelten. Der Satz hat sich viel Freunde unter den
Klavierspielern gemacht, denen nur ein beschränkter Mechanis-
mus zu Gebote stand. In einem fließenden, einfachen und
doch eindringlichen Melodienstyl das Stück zu geben, ist schon
darum nicht leicht, weil die Kunst gar nichts Leichtes kennt.
Der 2. Satz (Rondo Allegro $^6/_8$ G Dur) hat nicht denselben
Werth in der Erfindung, ist aber immer noch ausgezeichne
durch einen geschmackvollen Melodiestyl und einige eben so fin
nige als unerwartete Wendungen in der Satzbildung (16. un
folg. Takte nach dem Minore des Rondos). Das Rondo ha
Mozart'sche Stimmungen (9. und folg. Takte), der 1. Sa
einen selbstständigeren Charakter; man ist da anzunehmen ve
sucht, daß derselbe dem Rondo später hinzukomponirt wurd
Diese Annahme gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, da
die 2. Sonatine in op. 49 zweifellos der Zahl der älteste
und unbedeutendsten Kompositionsversuche Beethoven's angehör
Der 1. Satz (Allegro ma non troppo $^4/_4$ G Dur)
den kindlichsten Klaviersätzen Mozarts aus dessen ungewiss
Zeiten, nicht überlegen: der 2. (Tempo di Minuetto, G Du
beruht auf dem Motiv der Minuett im Septett. Es ist al
nur das Zahnen jenes so ausgesprochenen, selbstbewußten, st
zen Themas, ohne den 2. Theil der Minuett, ohne das Tr
in einem Wort, ohne die Zähne. Das posthume Vorkomm
eines Themas aus dem Septett in einem Klavierstückchen d

ser Art, erinnert an ähnliche Schicksale eines anderen Beethoven'schen Motivs (op. 35), wobei der nackte Zustand des Septettthemas, in der kleinen Sonate, außer Zweifel setzt, daß dasselbe älter als das Septett ist. Wie es in op. 49 vorliegt, gehört das Minuettthema zu der Geschichte der Kindheit einer vornehm gewordenen Person.

Ob op. 49 nicht einmal die bloße Nummer 49 getragen und später, ebenso irrthümlich, in die Reihe der opus-Zahlen getreten, mithin selbst früher als an dieser vorgerückten Stelle erschienen war, darüber könnten vielleicht die Archive des ersten Verlegers (Haslinger) Aufschluß geben. Wenig kommt indeß auf den Zeitpunkt der Publikation an, wo im Styl unabweislich gegebene, innere Gründe auf die ältesten Zeiten der 1. Periode zurückführen. Wenn Beethoven nicht an der Gesammtausgabe seiner Klavierwerke und der in ihnen beabsichtigten Aufräumung verhindert worden wäre (siehe op. 5, S. 65), er hätte wohl die beiden leichten Sonaten in op. 49 (ein Ausdruck, der nur zweimal vorkommt, op. 6) ganz beseitigt.

* * *

Romanze für prinzipale Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Alt, Baß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Hörnern und 2 Fagotten. (Adagio cantabile 4/4 F Dur 104 Takte). Zwei Ausgaben. Arrangirt für Violine und Pianoforte (Ricordi, Mailand), für Flöte und Pianoforte, für Pianoforte vierhändig von Czerny unter dem durch nichts gerechtfertigten Op. 50

Titel: **Rondo brillant** (das Arrangement selbst ist verdienstlich) für Pianoforte zweihändig von Winkler.

Die 2. Beethoven'sche Violinpiece dieser Art (siehe op. 40). Der von Mozart, insbesondere für die Mittelsätze langsamer Bewegung in einigen seiner besten Klavierkonzerte gebrauchte, von der Vokalmusik auf die Instrumentalmusik angewandte Ausdruck, Romanze, bezeichnet angemessen einen Satz, in dem melodische Erfindung (die Kantilene) vorherrscht. So ist es in op. 50. Die prinzipale Geige läßt gleich mit dem 1. Takt unter Begleitung des Orchesters (anders in op. 40) einen eindringlichen Gesang hören, der bei der interessantesten Behandlung der auf 11 Stimmen reduzirten Orchesterkräfte mit höchster Meisterschaft und nicht geringer Originalität entwickelt und durchgeführt wird. Der Styl ist der große Symphoniestyl der 2. Periode, in der Anwendung auf ein Konzertinstrument. Man hört das mit dem feinsten Geschmack in den Details geschriebene Stück von so kurzer Dauer (104 Takte) nur selten (Bd. 2, S. 314). Vielleicht wurde dasselbe für Louis Spohr die Veranlassung zu dessen in der Geschichte der Violine epochemachenden Violinkonzert in Form einer Gesangsscene. Die Frische und Unmittelbarkeit der Erfindung in op. 50 macht das nicht gerade sehr bekannte Stück in dem Winkler'schen Arrangement für Pianoforte, zu einer anziehenden Lektüre für denkende Klavierspieler.

* * *

Der thematische Katalog von Breitkopf giebt die opus-Zahl 51, den unter Nummern erschienenen, nachweisbar den ältesten Zeiten der 1. Periode angehörenden Klavier-Rondos Nr. 1, Nr. 2 (2. Abtheilung) die Liste von Artaria, dem Sextett für Blaseinstrumente (op. 71). Da die Liste von Breitkopf aus hermeneutischen Gründen der Liste von Artaria vorgeht und in ihr op. 51 fehlt, der thematische Katalog von Breitkopf aber hier offenbar irrt; so hat die opus-Zahl 51 ganz auszufallen, wenn man nicht einen (Artaria) oder den anderen (Breitkopf) Irrthum theilen will.*) Op. 51.

* *
*

Acht Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte (Text von Claudius, Sophie Mereau, Göthe, Bürger, Lessing). 3 Ausgaben. Arrangirt mit Begleitung der Guitarre, bei André (Offenbach). Einzeln mit Begleitung von Pianoforte oder Guitarre in 17 Ausgaben. 1) Urians Reise um die Welt ($^3/_4$ A Moll und A Dur 12 Takte); 2) Feuerfarb' ($^6/_8$ G Dur 24 Takte); 3) Das Liedchen von der Ruhe Op. 52.

*) Wir nennen Liste von Artaria das Verzeichniß der Beethovenschen Werke, das dieser Verleger seinen beiden ersten Ausgaben der Sonate op. 106 mitgab; Liste von Breitkopf, das von dieser wichtigen musikalischen Offizin im Jahre 1850, auf den Rücken einiger von ihr verlegten Hefte moderner Klavierelaborationen, gegebene Verzeichniß Beethovenscher, von ihr verlegter Werke, das leider nur bis op. 86 geht und 46 Lücken hat, welche die von anderen Verlegern herausgegebenen Werke verursachten. —

($^4/_4$ F Dur Adagio 42 Takte); 4) Maigesang ($^2/_4$ Es Dur Allegretto 125 Takte); 5) Mollys Abschied (Adagio con espressione $^4/_4$ G Dur 10 Takte); 6) Ohne Liebe (Allegretto $^2/_4$ F Dur 13 Takte); 7) Marmotte (Allegretto $^6/_8$ A Moll 20 Takte); 8) Das Blümchen Wunderhold (Andante $^2/_4$ G Dur 20 Takte).

In der Ausgabe von Peters (Leipzig) in 4 Heften findet man noch: a) La partenza, der Abschied (Affettuoso $^2/_4$ A Dur 24 Takte, siehe den Buchstaben c, 3. Abtheilung); b) Trinklied ($^4/_4$ G Dur 28 Takte, Buchstabe c, 3. Abtheilung); c) An die Hoffnung (Poco Adagio $^3/_4$ Es Dur 33 Takte, siehe Nr. 32, 2. Abtheilung); d) Ich liebe Dich, so wie Du mich (Andante $^2/_4$ G Dur 20 Takte, Buchstabe c, 3. Abtheilung).

Ueber die Stellung von op. 52 im System der Vokalkompositionen siehe op. 32.

* *
*

Op. 53. Große Sonate für Pianoforte, C Dur, dem Grafen Waldstein gewidmet. 14 Ausgaben. Haslinger (Wien). 21. Solosonate. Erschien wahrscheinlich im Jahre 1805. Die A. M. Z. erwähnt im Januar 1806 des Abdrucks der Sonate in Nr. 15 des von Nägeli in Zürich verlegten Repertoire des Clavecinistes, und führt dabei an, daß das Werk schon früher in anderm Verlage erschienen sei. Arrangirt für Pianoforte, vierhändig von Succo, für 2 Violinen, Alt und Violoncello vom Fürsten N. Galitzin (St. Petersburg

bei Brig, der 2. und 3. Satz dieses Arrangements besteht aus dem Scherzo der Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 69 und dem Largo der Sonate op. 7). Bd. 2. S. 340.

Ries S. 101. In der Sonate op. 53, die Beethoven's erstem Gönner, dem Grafen von Waldstein gewidmet ist, war anfänglich ein großes Andante. Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhige Ueberlegung überzeugte meinen Lehrer (!) bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F Dur 3/8 Takt, allein heraus und componirte die interessante Introduktion zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu.

A. M. Z. 1806 S. 261. Der erste und letzte (2.) Satz gehören unter die ausgeführtesten, brillantesten und originellsten (?) Stücke, die man diesem Meister verdankt, sie sind aber auch voller wunderlicher Grillen und sehr schwer auszuführen.

Eine ausführlichere Recension, bei Gelegenheit der ersten Publikation von op. 53, sucht man vergebens in früheren Jahrgängen der A. M. Z.

Der Graf Waldstein, dem op. 53 gewidmet ist, hatte Beethoven nach Wien und damit in die große musikalische Laufbahn gebracht, welche der Bewunderung der Welt vorliegt (Bd. 1. S. 10). Nach dem von ihm komponirten Thema zu urtheilen (siehe op. 87) war der Graf ein guter Musiker, er konnte es aber nur in den Proportionen seiner Zeit sein, der Beethoven allein vorausflog; dieser Umstand erklärt uns

warum Beethoven in der Waldsteinschen Sonate, wie man sie füglich nennen kann, mehr den musikalischen Techniker als den Tondichter, einem Manne gegenüber, herauskehrte, von dem er voraussetzen mochte, er werde leichter eine tüchtige Arbeit, als ein Poem zu würdigen wissen, deren Beethoven viele geliefert hatte (op. 27. Nr. 2, op. 31. Nr. 2) um ihnen Verkennen und Verdächtigen seiner künstlerischen Natur auf dem Fuße folgen zu sehen.

Die C Dur-Sonate op. 53 ist keine Phantasussonate persönlicher Emanation, kein Bild — eine Arbeit, ein wahres **opus** im engeren Sinne. Die Kritik hat freilich anzunehmen, daß der wahre Künstler seine Blitze in die Welt schleudert, weil er der Donnerer ist und nicht damit sie gut physikalisch abgeschätzt werden; daß er seine Werke dedicirt weil er sie geschaffen, nicht schafft um sie zu dediciren. Warum sollte der Künstler aber nicht einmal eine Ausnahme gemacht haben um in den Augen seines Gönners leichter einen Triumph davon zu tragen?

Räumlichen Verhältnissen, vorherrschenden Klavier-Figurationen wie in op. 53, begegnet man nicht in früheren Sonaten, einem solchen Klavieraufwand ohne weiter gehenden instrumentalen Gehalt, auch nicht später. In dieser Beziehung auf das Instrument, nicht auf die Musik, stellen wir op. 53 zu der Sonate op. 22, von der Beethoven sagte: s i e h a b e s i c h g e w a s c h e n. Ein tüchtiger Klavierspieler wird das auch von op 53 eingestehen. Der erste Satz in op. 22 erinnert an Hummel, das Adagio und die Menuett

sind Beethovensche, d. h. der Tondichtung erworbene Kleinode, die der Sonate op. 53 fehlen, weil dieselbe es auf Klavierheldenthaten absieht, wie sie Hummel für die Vergänglichkeit schreiben können, ohne die Genieblitze, welche Beethoven auch hier verrathen. Hieher gehört der ganz neue Anfang des 1. Satzes (**Allegro con brio** $^4/_4$ **CDur**) wo das Getümmel einer Begleitung, welche noch nichts begleitet, außerordentlich spannt, erst mit dem 3. Takt eine Oberstimme eintritt, das Getümmel sich dann eine Stufe tiefer (von c nach **b**) hinabwühlt, die Oberstimme wieder auftaucht, sich höher entwickelt und in ihr das Motiv erkennen läßt, bleibt gleich der Zweifel, in des Komponisten Sinn möge das Motiv in der harmonischen Figuration der Begleitung, die er zum Solo erhob, gelegen haben. Ein Genieblitz ferner, ist der Eintritt des Gegenmotivs in E Dur in einem Stücke in C Dur (35. und folg. Takte). Diese Beethovensche Terzmodulation, welche der alten Welt unbekannt war. Viel Klavieraufwand führt den 1. Theil des 1. Satzes zu Ende, Hummelsches Klaviergeklingel mit Beethovenschem symphonistischen Wesen (57. und folg. Takte des 2. Theils) durch den Mittelsatz, in das fern rauschende Getümmel des Anfanges zurück. — Nicht in der Tonika modulirt im 2. Theile, das im ersten, der Dominante untreu gewordene Gegenmotiv, sondern in A Dur (111. Takt). Erst später kommt das Gegenmotiv nach C Dur (119. Takt und 19. Takt vor Schluß). Vollkommen hinfällig wäre, sich durch den Klavierapparat und den Umfang des Satzes (306 Takte, ohne Reprise) täuschen zu lassen und die Sonate als

besonders charakteristisch für die 2. Periode ansehen, ja die 2. Periode, auf dem Klavier mit einem Werk eröffnen zu wollen, das sich von dem Hauptmerkmal der 2. Periode, der persönlicheren Emanation entfesselter Phantasie, so weit entfernt, als dies Beethoven überhaupt möglich ist, um sich einer potenzirten Ausbeutung technischer Mittel zuzuwenden. Wir verfielen in diesen Fehler wenn wir von op. 53 sagten:

„Voilà la Sonate que nous eûssions aimé pour portique de la seconde manière. Mais il aurait fallu pour cela intervertir l'ordre dans lequel se suivent les chiffres d'oeuvres“ (Beeth. et ses trois styles).

Sollte das erwartete Buch von Oulibischeff (Les glossateurs de Beethoven) diese Ansicht theilen, wofür Indizien in den publicirten Fragmenten desselben sprechen; so wollen wir uns die Priorität dieses Irrthums reservirt haben, welcher aus den drei Perioden nur noch eine Konfusion macht. Man denke an op. 26, an die Cis Moll-Sonate, an op. 28, op. 31, Werke, die gar nicht mehr unterzubringen wären.

Das von dem 1. Satz in op. 53 Gesagte, gilt von dem zweiten (Rondo $^2/_4$ C Dur Allegretto moderato, Prestissimo $^4/_4$ 565 Takte). Der Apparat stellt sich über den Gehalt, das Mittel über den Zweck. Das Rondo ist der einem Thema applicirte, höchste Grad der Tortur technischer Anwendungen auf dem Klavier. Der Techniker verfolgt andere Interessen als der Leser der musikalischen Literatur. Für den großen Harmoniker Marx ist das Rondo die Gelegenheit einer Analyse seiner Satzbildung.

Marx Bd. 3. S. 162—169 (passim). Um die Gestaltung des Finale von Beethoven's großer C Dur-Sonate op. 53 besser zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß schon der 1. Theil der Sonate ein höchst bewegtes Wesen, ein reiches Tonspiel entfaltet hat. Es ist eine der glänzendsten Klavierkompositionen (dies widerspricht nicht unserer Ansicht) die jemals geschrieben worden. Von all' dem Reizenden und Merkenswerthen in der Ausführung des letzten Allegros (**Allegretto moderato**, dann **Prestissimo**) kann übrigens hier nicht näher geredet werden, sondern nur von der Konstruction des Ganzen. Der Hauptsatz giebt folgendes Sätzchen (Beispiel der ersten 8 Takte, Stimme der linken Hand) dem ein gleichgebildetes auf der Dominante sich anschließt (9—10. Takt). Der erste Satz wird in erhöhter Gestaltung (31—34. Takt) wiederholt, auch der 2. Satz, und nach einem Orgelpunkt von 4 Takten (51—54. Takt) abermals der erste zu rollender diatonischer Begleitung (55. und folg. Takte). Diese Reihe von 5 Sätzen, die durch Inhalt, Schlußweise und ununterbrochen fortfluthende Begleitung als eine Masse erscheint, dient als Hauptsatz, sie endet unvollkommen, mithin weiterer Entfaltung entgegenführend (61. und 62. Takt). Hier nun erhebt sich die Komposition. Noch als Nachklang der vorherigen harmonischen Figuration, aber gesteigert wird zu dem ersten Seitensatze übergeleitet (die Triolengruppen 62. bis 70. Takt). Daß der Satz nicht selber der Seitensatz ist, zeigt sowohl seine Gestalt als seine Stellung im Tone des Hauptsatzes. Der Seitensatz nun bricht tosender, in der Parallele

herein (70. und folg. Takte). Ein Anhang führt allmählig beruhigend zum Schlusse (86—98. Takt). Ueberblicken wir das Bisherige, so überzeugen wir uns wieder von der Vernünftigkeit und Folgerichtigkeit, mit der Eines das Andere bedingt und Eins zum Andern sich verknüpft. Die Weise des Hauptsatzes kann natürlich nur aus dem ganzen Zug der Sonate in ihrer Wahrhaftigkeit aufgewiesen werden. Erkennt man das 1. Sätzchen für recht, so ist sogleich klar, daß dieses Gebilde zu leicht war, zu einer förmlichen Periode als Hauptsatz für ein großes Finale ausgedehnt zu werden (Rechtfertigung der bisher aufgetretenen Gestaltungen S. 166). Der 2. Seitensatz tritt in C Moll und in der Bewegung des Hauptsatzes auf. Dieser enge Anschluß ist durch den schon ausgeprägten aufgeregten und oft stürmischen Charakter des Ganzen motivirt; aber es folgt auch sogleich daraus, daß hier abermals von keiner scharfgeformten Perioden- oder mehrtheiligen Liedform die Rede sein kann; die Rapidität des Ganzen fordert kurze rapide Sätze (Nachweise hievon und wie von keinem Gange zur Wiederholung des Hauptsatzes die Rede sein könne, da sich die Masse der Bewegung vergrößert und gesteigert hat S. 167). Beethoven ergreift daher wiederum den Satz der vom 1. Seitensatze zurückgeführt hatte, zuerst in As Dur, dann in F Moll, zum drittenmal in Des Dur (S. 168). Im Prestissimo kehrt der 1. Satz des Hauptstückes wieder, wird figurirt, gangartig weitergeführt, in F wiederholt und nach Darstellung des 2. Satzes des Hauptstückes auf G und weitmodulirenden Zwischengängen, nochmals in

C Dur und C Moll, in As Dur und F Moll und abermals in C Dur aufgestellt, worauf endlich der orgelpunktartig an der Tonika festhaltende Schluß (der letzte Akkord wird allein 15 Takte weit figurirt oder wiederholt) erfolgt. So endet dieser reiche, eben so feurig als leicht bewegte Satz. Hat man erst die Lebendigkeit und Wärme seiner Konception empfunden und dann die tiefe Vernünftigkeit seines Baus, die Folgerichtigkeit jedes seiner Schritte erwogen: so wird wieder einmal einleuchtend, daß die höchste Freiheit des Künstlers kein Anderes ist, als die höchste Vernünftigkeit, daß das wahre Kunstgesetz kein anderes ist, als die Kunstvernunft und endlich, daß Kunst und Kunstlehre nur dann auseinander kommen oder einander widersprechen können, wenn eine oder beide in der Irre gehen. Die räumlichen Verhältnisse dieses Rondos sind: Hauptsatz — 62 Takte 1. Seitensatz mit dazu gehörigen Gängen oder Sätzen — 52 Takte, Hauptsatz wie zuvor — 62 Takte, 2. Seitensatz mit den Gängen — 138 Takte, Hauptsatz bis zum Prestissimo — 90 Takte, Anhang (Prestissimo) — 141 Takte.

Ueber die Modulation des Gegenmotivs im 1. Satz, sagt Marx, ohne dieselbe aus der harmonischen Dogmatik zu rechtfertigen (S. 289, Bd. 3): abgesehen von der tieferen Begründung dieser Wendung, muß man diese sofort für auffallend und schon durch ihre Fremdheit reizend anerkennen. Sie darf also im 3. Theile (des 1. Satzes) nicht verloren gehen; der Seitensatz würde hier gegen den ersten Theil einbüßen, wenn er gleich normal in C Dur aufträte. Nun ist jenes E Dur im 1. Theile eigentlich Statt E Moll und dieses Statt

G Dur gesetzt. In gleicher Weise tritt im 3. Theil der S
tensatz in A Dur (Statt A Moll, Statt C Dur) auf; hier a
bleibt er nicht (wie im 1. Theil in E Dur) sondern wird sofort
A Moll mit einer Wendung nach C und dann noch zwei
in C Dur wiederholt, macht also thatsächlich den Weg,
wir gedankenmäßig dem Komponisten zugeschrieben hatte

*) Noch einmal, sagt Marx in einer Anmerkung, sei das M
verständniß zurückgewiesen, als nähmen wir an, der Komponist habe
seinen Weg in logischer Vollständigkeit und Umständlichkeit her
gedacht. Ihn hat wohl nur der Glanz und überhaupt der S
seines Seitentons (E Dur) mächtig angezogen. Daß dies aber
verführerisches Blendwerk, keine Verirrung gewesen, zeigt sich eben
der gedankenmäßigen Prüfung. So weit Marx. Der tief ps
logischen Bemerkung, daß der Komponist sich nicht die Modulat
wege vorzeichne, setzen wir hinzu, daß Beethoven, der für jeden S
in der Satzbildung, einen stichhaltenden Grund hat (wie man da
recht aus Marx lernen kann) zweifellos sich guter Gründe für
weichungen von einem Grundgesetze bewußt sein mußte,
Gründe auch nur in den Vorzügen bestehen konnten, welche die
weichungen in seinen Augen hatten. Findet sich nun als kon
daß Beethoven seine Terzmodulation für Gegenmotive, wo er si
geht, so frei und sicher braucht, wie die alte Welt die Dominan
haben wir auch die Terzmodulation dafür zu halten was sie ist,
E Dur für E Moll, dieses für G Dur, nicht A Dur für A Moll,
für C Dur anzusehen, durch welche Substitutionen Marx die A
chung, so zu sagen, entschuldigt.

Nicht im Geiste Beethovens ist es, eine Entschuldigung
gelten zu lassen. Was dieser auf den Höhen menschlicher Vorstell
wirkende Kopf, durch Genierecht normirt, ist eben ein Recht,
Licenz, schon weil die höchste Freiheit des Künstlers, auch die
Vernünftigkeit ist, wie Marx so schön bemerkt (siehe das Syste
Terzmodulation bei op. 31 Nr. 1, vergleiche op. 22, 29, 30 N

durch. — Ueber die Zahl der Sätze in op. 53, siehe op. 54 — über den der Sonate von Beethoven zugedachten Mittelsatz langsamer Bewegung: Nr. 35 (2. Abth.).

* *
*

Sonate für Pianoforte, F Dur, 11 Ausgaben. Der Titel ist französisch: **Sonate pour le Pianoforte. Vienne au bureau des arts et de l'industrie** nicht bei Haslinger, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. Die Sonate ist die 22. Solosonate und erschien im Jahre 1806. Viele Ausgaben nennen sie auf dem Titel die 51te, und die Kataloge, auch der thematische von Breitkopf, wiederholen den Irrthum. Wenn es eine 51. Solosonate gäbe, so könnte sie nicht die **Opus**-Zahl 54 tragen, da Beethoven nicht nur Sonaten geschrieben hat. Rechnet man zu 32 Solosonaten 10 Sonaten für Pianoforte und Violine, 5 für Pianoforte und Violoncello, die Sonate für Pianoforte und Horn, die 3 Sonaten und 3 Sonatinen ohne **Opus**-Zahlen, die gar nicht in Betracht kommen (**d, e, f,** 3. Abth.) so ist die Gesammtzahl der Sonaten 54, von denen 16 auf **op.** 54 folgen, nicht **op.** 54 voraufgehen; es wäre sonach Zeit, die 51te, nur auf dem Titel der Sonate **op.** 54 existirende, Solosonate zu beseitigen. Op. 54.

Wir begegneten noch Niemandem, der dem Torso in **op.** 54 einigen Geschmack abzugewinnen vermocht hatte. Daß hier ein Karton, kein Bild vorliege, daß wir es nur mit einer Studie in eigenthümlicher Satzbildung zu thun haben, folgt schon aus der Abwesenheit eines durch melodische Erfindung

vermittelten Gehalts. Wir sehen unbekanntes Material eines unbekannten Malers umherliegen, unterscheiden kühne Striche, ungewisse Kontouren, das Bild erscheint nicht. Von den in Sonatenform fragmentarisch gehaltenen Arbeiten Beethovens enthält op. 54 das reichhaltigste Material für die Sonderung der Stylperioden. Es ist noch nicht ausgesprochen worden, daß dieses Instrumentalfragment unverkennbare Spuren des spekulativen, dritten Styls zeigt. Es ist dieselbe geheimnißvolle Art und Weise sich zu geben ohne das Geheimniß. Wir haben die Einkleidungen, die spekulative Idee haben wir nicht. Man findet in op. 54 die Hülsen, welche die leuchtenden Schmetterlinge der Instrumentalideen der 3. Periode verließen um in dem Künstler, noch nicht für die Welt zu leben. Das Fragment besteht aus einem **Tempo di Minuetto** ($^3/_4$ F Dur 154 Takte) und einem Allegretto ($^2/_4$ F Dur) überschriebenen Satze (Bd. 2, S. 120) in 3 Theilen mit 2 Reprisen (191 Takte). Die mehr durchzufühlenden als ausgesprochenen Symptome der spekulativen Schreibart Beethovens finden wir: 1) in dem massenhaften Auftreten des harmonischen Elements, welches hier das melodische, das eine so große Rolle in der 3. Periode spielt, ganz zu erdrücken droht. Ein wüstes Getümmel sich befehdender Oktaven (24. Takt) führt an einen Verhack von Fortschreitungen (49. und folgende Takte) die mit den komplizirtesten Mitteln den einfachen Zweck der Rückkehr in's Thema erreichen. Schon das äußere Ansehen der Stelle erinnert an Fakturen der 3. Periode mit dem Unterschiede, daß dort die spekulative Idee, diesem Aeußeren

ihr Leben mittheilt, in op. 54 Alles bei dem äußeren Anscheine bleibt. Von einem Verleger, von der Noth gedrängt, was oft synonym ist, mochte der Künstler sich veranlaßt gesehen haben, ein Studienfragment der Oeffentlichkeit zu übergeben.

2) in der Abwesenheit eigentlicher Reprisen und in der freien Behandlung einer Form, welcher der Name: **Minuetto** Vorwand ist.

3) in dem für den 3. Styl charakteristischen Zuge der Anwendung der spekulativen Variation (wie man das wohl nennen darf; einer Variation der Alles, auch Nebendinge, Thema ist) auch die Satzbildung. Man beobachte die geänderte Gestaltung des Motivs bei dessen Rückkehr (79. 80. Takt) wo das F in der Oberstimme durch einen Vorhalt (?) potenzirt wird. Man möchte sagen, der Komponist knickt den Stengel seiner bescheidenen Melodieblume auf den Werth eines Achtels ein.

4) in dem symphonistischen Schalk, der in dem Ganzen steckt, in der Steigerung, 7 Takte vor Schluß, eine Lache darüber aufschlägt, daß das Experiment überhaupt am Klavier gemacht wurde.

Der 2. Satz ist ein noch viel ungewöhnlicherer Gast. Zwei Takte Gänge im Baß führen im dritten, an ein 2 Takte ausgehaltenes F, das auf den Werth eines Sechzehntheils (a) auf den guten Taktheil eingeknickt ist, worauf, während die Tonfigur in der Stimme der linken Hand auf dem F liegen bleibt, die rechte in der Oberstimme die Gänge fortsetzt, welche eine Art Motiv abgeben, dessen Kern in dem auf dem guten Taktheil beschädigten Werth liegt, der so den Schwerpunkt eines thematischen Stoffes bildet, der eben nur das Alphabet

einer neuen Musiksprache skizzirt. Kein Pianist wird op. 5
den geringsten Effekt abgewinnen. Hier spricht Beethoven ga
nicht; hier hat er nur laute Gedanken über eine Schreibar
in der einmal die Welt gründlich reformirt werden könnt
Daß die in diesem Idiom verzeichnete Literatur ungefähr zeh
Jahre über op. 54 hinausliegt (op. 101 ꝛc.) das mag nic
Wunder nehmen.

Was der Geist allmählig vollbringt, kommt immer sp
zum Durchbruch. Zeigt uns doch die 1. Periode Antizipation
des Künstlers auf seine Zukunft. Erinnern wir an die d
Geiste der alten Welt so weit vorauseilenden Violin-Tri
op. 9 (1798) an Einzelsätze in den Klavier-Trios op.
(1795) in den Sonaten op. 2 (1796) in der auf der Gre
beider Jahrhunderte stehenden Browneschen Sonaten op.
(1799). Nie wird es gelingen Geistesmetamorphosen abzugren
wie die Entfernungen einer Poststraße. Die Seele kennt ni
die Fessel der Zeit. Es liegt in der Natur geistiger Proze
daß Beethoven zwischen Zeugungen nach zwei Hauptrichtung
der auf ihn durch die Tradition vererbten, und der durch
zu vollbringenden, zu jeder Zeit seiner Wirksamkeit schwan
ja! es muß einen Indifferenzpunkt in seinem Seelenleben gege
haben, auf dem, zu jenen Grundrichtungen, die dritte, abstr
Instrumentalspekulation kam, seinem geistigen Auge die 3 Pe
den auf einmal gegenwärtig waren. Mit dem Augenblicke,
der Künstler die Schwelle von der 1. zur 2. Periode überschri
hatte, war für ihn die 3. Periode Zukunft und der Kün
lebt in der Zukunft. Sagt er doch selbst (op. 46):

größere Fortschritte in der Kunst man macht, de
weniger befriedigen einen seine älteren Werk

Einer solchen edlen Unzufriedenheit mit unerreichten Mei
werken, dem mächtigen Zuge der Seele nach dem Ungekann
und Zukünftigen, mag der Torso in op. 54 seine Entsteh
verdanken.

Fassen wir hier, bei dem letzten Beispiel dieser Art (d
ganz anders verhält es sich mit den Sonaten in 2 Sä
op. 90) die Beethovenschen Instrumentalfragmente in Sona
form zusammen; so erkennen wir:

1) in den leichten Sonaten op. 49 das unschuldsv
Spiel der alten Welt mit einem Cembalo;

2) in der C Dur Sonate op. 53, ein auto da fe
Cembalo zum Zweck eines Klavierfeuerwerks in dem wir
Klavierapparat, der in op. 53 dem Instrument gilt, n
von dem Klavierapparat unterscheiden, der in den letzten Son
(besonders in op. 106) der musikalischen Idee dient.

3) in op. 54, ein historisch nicht unwichtiges Zeug
von den Kämpfen Beethovens um die immer nur um h
Preis zu gewinnende Form. Der Umstand, daß die musikal
Technik sich über die musikalische Erfindung stellt, ließ
opus gnädig von den Zeitgenossen ansehen. Folgende W
der A. M. Z., haben historischen Werth, weil sie einmal n
beweisen, wie die besten Köpfe bei Stylveränderungen in Bee
ven, wohl erkannten, es müsse sich etwas Besonderes zugetra
haben, aber keinesweges darauf bedacht waren, der Thats
in ihren organischen Ursachen nachzuspüren.

A. M. Z. 1806 S. 639. Diese Sonate bestehet nur aus 2 Sätzen, beide schwer auszuführen, beide in originellem Geiste und mit unverkennbar gereifter, harmonischer Kunst geschrieben (besonders inwiefern diese zur Erweiterung (Variation?) führt) aber beide auch wieder voller wunderlicher Grillen. Es ist über beide Arten der Eigenheiten Beethovens, die zu rühmenden, wie die zu tadelnden, schon so oft von Andern gesprochen worden und auch anderwärts klagen selbst die eifrigsten Verehrer seines wahrhaft tiefen Geistes darüber: er zeigt jedoch, besonders dadurch, daß er, wie hier, ganz wirkungslose Sonderbarkeiten und gesuchte Schwierigkeiten selbst in kleineren Stücken folglich nicht blos da anbringt, wo er seinen Stoff ganz und auf alle nur mögliche Weise zu wenden und zu erschöpfen sucht, er zeigt dadurch, wie er alle dergleichen Bemerkungen verachte."

Das Klavier, sagt Marx bei Gelegenheit von op. 54, fordert mehr Beweglichkeit und liebt daher auch mannigfachere Kompositionsformen; alle Formen, die es mit dem Orchester und Gesange, ja selbst mit dem Quartett gemeinsam hat, führt es mannigfaltiger und beweglicher aus. Nach diesen Worten folgt Marx der Satzbildung im **Tempo Minuetto** von op. 54, wobei jene von ihm so treffend bezeichnete Stellung des Klaviers zu anderen musikalischen Organen (das Klavier selbst ist wohl weniger ein Instrument als ein Behelf aller) mitwirkend bleibt (Bd. 3, S. 550—553).

Nun wird aber gerade in op. 54, dem Klavier als solchem, so wenig Rechnung getragen, daß unsere Ansicht gerechtfertigt

sein dürfte, op. 54 war keine Klavierkomposition in Beethovens Augen, sondern eine für Klavier notirte Studie zu Auffindung neuer Mittel und Wege in der instrumentalen Satzbildung überhaupt.

* * *

Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo. Heroische Symphonie, komponirt, um das Andenken eines großen Menschen zu feiern. 3. Symphonie, Es Dur (für 2 Violinen, Alt, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, drei Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Baß (Violoncello dieselbe Stimme). Dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Angefangen im Jahre 1802, vollendet im Jahre 1804, erschienen im Jahre 1805. Mit einer wohl zu berücksichtigenden Vorrede.*) Wien Industriecomptoir und Haslinger. Partitur (Simrock, Bonn, Launay, Paris). Op. 55.

Arr. als Nonett von Ebers, als Septett von Kerner (Richter, St. Petersburg). Für Violine, Alt und Violoncello, für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello, für Pianoforte

*) Questa Sinfonia essendo scritta apposta piu lunga delle solite, si deve eseguire più vicino al principio ch'al fine di un' Academia e poco doppo un Overtura, un' Aria ed un Concerto accioche, sentita troppo tardi, non perda per l'auditore già faticato dalle precedenti produzione, il suo proprio proposto effetto.

Diese absichtlich länger als gebräuchlich geschriebene Symphonie ist näher zum Anfang als zum Schluß einer Akademie, bald nach einer Ouvertüre, einer Arie oder einem Konzert, auszuführen, damit sie nicht zu spät gehört, für den durch die vorauf gehenden Stücke bereits ermüdeten Zuhörer, ihrer besonderen, beabsichtigten Wirkung verfehle.

Flöte und Violoncello, für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello von Hummel, für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Hofmann, für Pianoforte vierhändig von A. E. Müller (vorzüglich), von Czerny, für Pianoforte zweihändig von Hummel, von Kalkbrenner, von Winkler (vorzüglich). Der Trauermarsch einzeln für 2 Pianoforte, Pianoforte oder Orgel (oder Harmonium) von Neukomm, für Pianoforte und Phys-harmonika von Lickl, für Pianoforte zweihändig von Liszt (eine wahre Orchestration des Klaviers).

Entstehung.

Schindler, S. 55, S. 240. Dem Helden der Zeit, Na-poleon, wollte Beethoven huldigen. Die erste Idee soll von General Bernadotte (später König in Schweden) herrühren der französischer Gesandter in Wien war und Beethove schätzte. So hörte ich von mehreren Freunden Beethovens Auch Graf Moritz Lichnowski (op. 90), der oft mit Beeth ven in der Gesellschaft Bernadottes war, hat es mir so mi getheilt. Das für den ersten Konsul der französischen Rep blik, den Sieger von Marengo, sauber abgeschriebene Musi werk, mit der Dedication an ihn, sollte eben durch die fra zösische Gesandtschaft nach Paris expedirt werden, als d Nachricht nach Wien kam, Napoleon Buonaparte habe sich zu Kaiser der Franzosen proklamiren lassen. Auf die erste Kun davon hatte Beethoven nichts Eiligeres zu thun, als d Titelblatt von dieser Symphonie abzureißen und das W selbst, unter einem Schwall von Verwünschungen auf den B

den zu werfen, wo es liegen bleiben mußte; so erzählte dieses Faktum Graf Lichnowski, der mit Ries Zeuge davon war. Es dauerte lange, bis Beethoven von diesem Schreck wieder zur Besinnung kam, und gestattete, daß jenes Werk unter dem Titel **Sinfonia eroica** mit der darunter sich befindenden Devise (siehe oben) in die Welt geschickt werden durfte. Erst durch das tragische Ende des großen Kaisers auf St. Helena wurde Beethoven mit ihm ausgesöhnt und äußerte sich sarkastisch: zu dieser Katastrophe habe er ihm vor 17 Jahren bereits die passende Musik komponirt, die jene Katastrophe, ohne daß es seine Absicht gewesen, musikalisch ganz wiedergebe, den Trauermarsch damit meinend.

Ries, S. 77. Im Jahre 1802 komponirte Beethoven in Heiligenstadt bei Wien seine 3. Symphonie. Beethoven dachte sich bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mußten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten. Bei dieser Symphonie hatte er sich Buonaparte gedacht, aber diesen, als er noch erster Konsul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch, und verglich ihn den größten römischen Konsuln. Sowohl ich, als mehrere seiner näheren Freunde, haben die Symphonie schon in Partitur abgeschrieben, auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort „Buonaparte“, und ganz unten „Luigi van Beethoven stand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke (?) hat

ausgefüllt werden sollen, weiß ich nicht. Ich war der Erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: „Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!“ Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben und nun erst erhielt die Symphonie den Titel: **Sinfonia eroica.** Späterhin kaufte der Fürst Lobkowitz diese Komposition zum Gebrauche auf einige Jahre, wo sie dann in dessen Palais mehrmals gegeben wurde. Hier geschah es, daß Beethoven, der selbst dirigirte, einmal im zweiten Theile des ersten Allegros, wo es so lange durch halbirte Noten gegen den Takt geht, das ganze Orchester so herauswarf, daß wieder von vorn angefangen werden mußte.

In dem nämlichen Allegro ist eine böse Laune (!) Beethoven's für das Horn: einige Takte, ehe im 2. Theile das Thema vollständig wieder eintritt, läßt Beethoven dasselbe mit dem Horn andeuten, wo die beiden Violinen noch immer auf einem Sekunden-Akkorde liegen. Es muß dieses dem Nichtkenner der Partitur immer den Eindruck machen, als ob der Hornist schlecht gezählt habe und verkehrt eingefallen sei. Bei der ersten Probe dieser Symphonie, die entsetzlich war, wo der Hornist aber recht eintrat, stand ich neben Beethoven, und im Glauben, es sei unrichtig, sagte ich: „Der verdammte

Hornist! Kann der nicht zählen? Es klingt ja infam falsch!" Ich glaube, ich war sehr nah daran, eine Ohrfeige zu erhalten. Beethoven hat es mir lange nicht verziehen.

Die traditionellen Bewegungen (tempi).

Schindler, S. 239. Der 1. Satz würde nach Beethoven's Vorhaben eine gemäßigtere Bewegung erhalten haben, in dem das Presto, wohin das Allegro gewöhnlich ausartet, dessen erhabenen Charakter schwächt, und die ganze Musik zur Konzertante wird, dahingegen die größte Ruhe von Anfang bis zu Ende, selbst in den kräftigsten Stellen, vorherrschen soll und muß. Langsamer in etwas wird das Tempo bei der Phrase (Beispiel des 83. — 86. Taktes, 2. Hauptthema) und bleibt so bis zu dem folgenden **pp** (Beispiel des 99. — 101. Takt) wo es durch ein ruhig gehaltenes **accelerando** der ursprünglichen Bewegung des Satzes zueilt, die mit der Phrase in B Dur (109. und folg. Takte) erst fest gehalten wird. Im 2. Theile tritt dieselbe Veränderung im Zeitmaaß ein.

Man mag die Aeußerung Beethoven's über die **Marcia funebre** für Scherz oder Ernst nehmen, es liegt immerhin viel Wahrheit darin. Wenn er sagte, er habe dem großen Kaiser zu seinem tragischen Ende schon vor 17 Jahren die passende Musik komponirt, so führte ihn seine Phantasie beim Ausmalen jener Katastrophe noch weiter. Zeigt der Mittelsatz in C Dur (**Maggiore**) nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungssternes? Weiterhin nicht den kräftigen Entschluß in der

Seele des großen Helden, seinem Geschicke zu widerstehen? Selbst in dem folgenden Fugensatze spricht sich hier an Ort und Stelle (?) ein Kampf mit dem Schicksal aus. Nach diesem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die sich auf Augenblicke wieder mit Anstrengung erheben, bis in der Phrase (Beispiel des 17. — 20. Takt der **Marcia**) die Ergebung sich ausspricht, der Held nach und nach hinsinkt und sich endlich wie jeder andere Sterbliche — begraben läßt. Das **Maggiore** selbst erfordert ein etwas bewegteres Tempo.

Ansicht.

„Malen sie mich ruhig auf einem wilden Pferde sitzend, sagte Napoleon zu David und so hat David ihn gemalt: auf einem bäumenden Rosse sitzend, auf der Zackenspitze eines Felsens, dessen Inschriften die Namen Hannibal und Cäsar trägt."

So auch malt die **Sinfonia eroica** Napoleon, den Sohn des furchtbarsten Ideenumschwungs, ruhig auf einem wilden Pferde sitzend. Ein größerer Maler malt ihn Beethoven in Zügen und Farben des Geistes für den Geist. Auf dem unerschrockenen Renner Phantasie stellt er sich zum Reiter, auf die Zackenspitze des Felsens, der gen Italien sieht, dessen Inschrift die Namen Hannibal und Cäsar trägt, tief unten im Grunde Marengo.

Die Spur des Feldherrn deckt die Lawine; der Komponist der **Sinfonia eroica** schaut von derselben Höhe auf die für alle Zeiten geschlagenen Schlachten des Geistes.

Napoleon und seine Marschälle hat die **Eroica** überlebt, w e n und w a s wird sie nicht noch Alles überleben. —

Da ist gleich der 1. Satz (**Allegro con brio**, $^3/_4$ Es Dur, 593 Takte, ohne Reprise).

Auf die Knie, alte Welt! Du stehst vor dem Begriff der g r o ß e n Beethoven'schen Symphonie. Haydn, Mozart, ihr unsterblichen Schöpfer des Weltoratoriums und der Weltoper, geht an die Bratsche, schlagt die Pauke im **Eroica**-Orchester. Hier endigt e i n Reich und fängt ein a n d e r e s an. Hier liegt die Marke eines Jahrhunderts.

Zwei Hiebe schwerer Kavallerie, die ein Orchester spalten wie eine Rübe — und das Thema im Violoncello, von Altviole und 2. Geige schüchtern gefolgt. Eine Tonfigur von 4 Noten, (**es**, **g**, **es**, **b**) und was wird daraus! — Heldengeflüster zu Anfang, Heldenchöre zu Ende. — Wenn Mozart das lesen können! Von Haydn stand nichts zu hoffen, er war der Widerstand im gemächlichen Besitz. Mit welchen Feueraugen Mozart in das Buch der **Eroica** geblickt hätte. Das Horn freilich, wäre auch für Mozart zu früh gekommen.

Zu früh für Dich, 18. Jahrhundert,
Zur rechten Zeit im 19. Jahrhundert.

Der 1. Satz der **Eroica** ist der Durchbruch instrumentaler Persönlichkeit in der Symphonie. Sehen wir, wie der Feldherr seine Schlacht aufstellt.

K e r n t r e f f e n: Motiv (3. und 4. Takt). Wie die unbarmherzige Säge des Schicksals geht es durch den Satz. Auf seinem Schilde lesen wir:

Geboren wird der Wurm und wird zertreten
Und nichts bezeichnet seines Lebens Spur:
Doch wo ein Held, ein Herrscher kommen soll,
Da ruft's ein Gott in seiner Sterne Flammen.

Flügel: Gegenmotiv, normal auf Dominante und T
nika — nur 3 Noten (g, f, 45., e, 46. Takt). Sie feg
den Staub von den Verflachungen des Alltagslebens:

So komm denn aus der Scheide
Du Reiters Augenweide
Heraus, mein Schwert, heraus! —

Reserven: Hinter der von Motiv und Gegenmotiv
bildeten Hauptlinie, das 2. Treffen, 2. Hauptthema (83.
90. Takt). In Beethoven'scher Keilschrift gleicher We
(vorherrschend Viertel) schließende Kohorten.

Zu diesen Kräften kommt zum ersten Mal die Beet
ven'sche Episode.

Die Episode ist ein Motiv, das sich dadurch vom Geg
motiv unterscheidet, daß es immer erst im 2. Theile der S
bildung auftritt, mithin nicht so wesentlich, nicht unmitte
mit dem Motiv zusammenhängt. Motiv und Gegenmotiv
ten bekanntlich zweimal auf (im 1., im 2. Theile) die
sode einmal, mehrmal, fünfmal in der **Eroica**. Eine
tische Erscheinung zweiter Theile bei Beethoven, ist die Ep
an keinen Parallelismus, an keine Tonalität gebunden.
modulirt frei, in der **Eroica** in E Moll (133.—140.
2. Thema), in A Moll (141.—148. Takt), in Es Moll (
und folg. Takte), in F Moll (435. und folg. Takte) in Es

(442. und folg. Takte). Beethoven hätte das in 8 Takten gegliederte episodische Motiv mit dem Dichter bezeichnen können:

Ich hab' gelebt, ich fühl's, für alle Zeiten
Und an die Sterne knüpft' ich meinen Ruhm.
Die Welt soll's wissen, daß der Löwe stirbt,
Und Wien soll seine Todesfackel brennen.

Verweilen wir einen Augenblick bei der Episode als Einkleidung des musikalischen Gedankens. Fétis war der erste, der es übernahm, Beethoven in besserer Harmonie zu unterrichten, Beethoven, der sich gar nicht mit dergleichen, sondern mit Weltgeschichte in Musikzeichen beschäftigte (Bd. 2, S. 76, vergleiche S. 38). Nicht an dem Genie vergreift sich der Mann von Fach durch Examina wie Fétis sie Beethoven bestehen läßt, sondern an sich selbst, an seinem Fach, das er handwerksmäßiger wissen will als es zu sein hat. Der Grund ist immer derselbe. Der Tadler stellt sich über das Getadelte. Er glaubt der Welt eine hohe Idee von seinem Scharfsinn zu geben, wenn er sich einbildet, gegen das Genie, auf der Zunft, zu Gericht sitzen zu können. So unglücklich Fétis mit seinen Besserungsvorschlägen in Beethoven war, durch die er das Niveau französischer musikalischer Technik und Kritik noch um einige Töne herabstimmte, immer gebührt ihm das Verdienst zuerst, wenn gleich unvollständig und theilweise irrthümlich, drei Style in Beethoven unterschieden, in der Beethovenschen Episode aber eine neue instrumentale Macht erkannt zu haben. Um so verdienstlicher als der alten Welt die Episode unbekannt war und Fétis noch Beethoven nach

den Haydn=Mozartischen Kinderhöschen des Symphoniestyls beurtheilt. Eine der fruchtbarsten Bemerkungen macht Fétis wenn er von Beethoven sagt (biographie des musiciens art. Beethoven): Ce qui le distingue, c'est la spontanéité des épisodes par lesquels il suspend l'intérêt qu'il a fait naître, pour lui en substituer un autre aussi vif qu'inattendu. Cet art lui est particulier. Etrangers en apparence à la pensée première, ces épisodes occupent d'abord l'attention par leur originalité, puis, quand l'effet de la surprise commence à s'affaiblir, Beethoven sait les rattacher à l'unité de son plan et fait voir que dans l'ensemble de sa composition la variété est dépendante de l'unité.*)

Dieser Blick in die Geheimwerkstatt eines Weltgeistes, beweist, daß Fétis zu etwas Besserem geboren war als dem Genie seine Kleider auszuziehen, dieselben nach seiner Elle zu messen und auf diesem trost= und freudeleeren Felde Proselyten

---

*) Der Wichtigkeit der Ansicht halber übersetzen wir dieselbe. Was Beethoven unterscheidet ist die Spontanëität (Ursprünglichkeit) der Episoden durch die er das Interesse, das er erweckt hat, unterbricht, um demselben ein anderes, eben so lebhaftes als unerwartetes, unterzuschieben. Diese Kunst ist ihm eigenthümlich. Scheinbar der ersten Idee fremd, beschäftigen die Episoden die Aufmerksamkeit durch ihre Originalität und wenn die Wirkung der Ueberraschung nachläßt, verbindet Beethoven die Episoden der Einheit seines Planes und zeigt, daß in dem Ganzen seiner Komposition die Varietät von der Einheit abhängig ist.

zu machen, die auf Fétis schwören wenn von Beethoven die Rede geht.

Nicht nur auf Napoleon, auf **alle** Helden ist es in der Eroica abgesehen. Held ist dem Dichter, der eine große Idee vertretende große Mensch. —

Zwei und dreißig Dolchstichen ist am Fuße der Bildsäule des Pompejus **Cäsar** erlegen (98.—127. Takt, 1. Satz, 2. Th.). Das nach vollbrachter That den Weltschmerz verblutende episodische Motiv (131. Takt, E Moll) ist die erste Todtenklage. Es zeigt sich aber bald wie dieses Leid bereits mit der Heldenfreude Hand in Hand ging, wie dies Klagemotiv in seiner Gliederung, den Glanzmotiven der Symphonie nahe steht, in dem Aufgehen aller dieser Kräfte in der Idee aber, das große historische Bild des Lebens und Todes eines Helden unter den Menschen, ausgesprochen ist. Der Mittelsatz (1.—247. Takt, 1. Satz, 2. Th.) ist eine der außerordentlichsten thematischen Verarbeitungen, ein opus desparatum. Hier fallen centnerschwer die Anker des Hauptthemas in den alten Werthen auf neue Stufen, während die im 1. Theil bereits aufgetretene, beflügelte Figur der 1. Violinen (65. und folgende Takte) nunmehr durch alle Register eine höchste Aufregung verbreitet (37. und folgende Takte, 2. Th.). Das Gegenmotiv modulirt hier in G Dur, C Dur, Es Dur und As Dur (15., 19., 69., 73. Takt). Aus der Höhe der Blasinstrumente wird es zu den Saiteninstrumenten, in die Abgründe eines imitatorischen (fugirten) Satzes gestürzt (85.—97. Takt). Der treue Freund war zu entfernen. Den tiefen

und nachhaltenden Dolchstichen die nun folgen, erliegt das Große auf Erden (98. und folgende Takte). Was nun noch kommt: Der wunderbar geheimnißvoll vorbereitete Durchbruch des Hauptthemas im Hauptton (247. Takt) die Parallele des Gegenmotivs (301. Takt) und der geschlossenen Reihen des 2. Hauptthemas (335. Takt) die Wiederholungen des episodischen Motivs endlich (435., 442. und folgende Takte). — Diese Rückkehre sind die Nachrufe der Weltgeschichte im Gehalt, die Vollbringung des instrumentalen Ereignisses durch den thematischen Styl. —

Im Triumphgefühl der Idee ergreift der Komponist vor dem letzten Erscheinen der Nänien des episodischen Motivs (435., 442. Takt) kräftig das Hauptthema in einem Tremolo auf C Dur (414., 415. Takt) und wiederholt dasselbe wie ein fernes Echo (418., 419. Takt) in derselben Tonart in den 2. Violinen. Die ersten bilden hierzu einen frohlockenden Zug, der kontrapunktisch über das Thema leise, wie ein Gedanke dahinzieht. —

Das Siegeslächeln des Helden aus der lichten Höhe die er bewohnt.

Auf dem Wege des Hauptthemas zu seiner endlichen Befreiung aus dem Mittelsatze, begegnet man einem Vorboten dieses Ereignisses in einer unendlich genialen Anspielung auf dasselbe. Die Erschöpfung nach den Anstrengungen im Mittelsatze, ist in allen Instrumenten so groß, daß nur noch die Geigen dazu kommen ein leises Tremolo auf **b** und **as** hören zu lassen. Diese Noten sind aber die Farben der Dominante,

deren Auflösung in die Tonika im nächsten Augenblicke zu erwarten steht. Dieser Auflösung kommt Beethoven zuvor; wo noch Alles zerschmettert am Boden umherliegt, ergreift er, da doch nur von dem Helden die Rede sein kann, schon zu jenen Bruchstücken der Dominante, das Hauptthema im Horn (es, g, es, b) läßt er Dominante und Tonika auf einmal hören. Die 2 Takte später erfolgende Auflösung in das Grundthema, äußert so vorbereitet, überwältigende Wirkung.

Ueber solche Dinge hat ein Feldherr andere Ideen als ein Kleinbürger, der nie etwas Anderes befehligte als einige Harmonieschüler. Nicht kleinbürgerlich kann Beethoven verstanden werden. In Deutschland weiß überdies Jedermann, daß der größte Symphonist, den die Welt hervorgebracht hat, an geeigneten, ihm tief bewußten Stellen, die harmonischen Pole, Dominante und Tonika, zusammenführt, um einen Pol höher steigen zu lassen als er sonst gestiegen wäre. Nicht das Ohr, die Idee ist der Richter, wo in dieser Art Wolke und Blitz auf einmal erscheinen (vergleiche den Aufgang zum Riesenfinale der C Moll-Symphonie). Nicht den Sinnen hat die Tragödie zu schmeicheln, sondern die Seele zu heben, und die **Eroica** ist eine Instrumentaltragödie.

Die harmonischen Silbenstecher, welche jene Verschmelzung zweier von der alten Welt auseinander gehaltenen Kräfte, gefunden hat, sind aus einem, dem Menschen angeborenen Schamgefühl, selbst eingeständig, daß der Gehalt sich wohl über die Form, die Idee über die Einkleidung, der Zweck über das Mittel stellen dürfe. Versündigen sie sich dennoch an der Idee,

in dem beschränkten Tadel der gebrauchten Mittel; so geschieht es eben nur um von sich (!) bei Gelegenheit von Beethoven (!) zu sprechen.

Ein glänzender Anhang führt das Allegro der **Eroica** in's Freie. Die beflügelte Figur der Geigen wird sich hier ihrer selber bewußt (484. und folgende Takte). Sie stolpert nicht mehr durch's Haus, den gezückten Dolch in der Hand; sie rollt an dem Triumphwagen der Idee, auf der **via sacra**, die an den tarpejischen Felsen führt.

Ja! in solchen Händen ist die Kunst ein höherer Ausdruck des Lebens und seiner Erscheinungen, ohne die Fessel des Raumes, ohne die Schranke der Zeit.

Betrachten wir den in der Geschichte des Symphoniestyls epochemachenden 1. Satz der **Eroica** in seinem Ganzen: so zeigt sich unverkennbar, daß derselbe durch die von dem späteren Beethovenschen Phantasiestyl wesentlich abweichende, konkret thematische Durchführung, welche nur das sein will, nicht etwa, wie in der 3. Periode, den Gehalt selbst höher und weiter führt, der 1. Periode näher steht als der 2. welche letztere, in der Symphonie, das Eigenthümliche hat, in kurzen, epigrammatisch gehaltenen ersten Sätzen, einen gleich hohen, ja einen höheren Gehalt, eine unmittelbarere Wirkung zu erreichen. Erinnern wir an die 5., 6., 9. Symphonie, wo man mehr dem persönlichen als dem so konkret thematischen Beethoven begegnet. Das Allegro der **Eroica** ist eine Mischform der Tradition und Beethovenscher Persönlich-

keit, und in dieser Beziehung der charakterisirteste Ueberga
von der 1. zur 2. Periode.

Das in der Satzbildung in *dieser* Weise vorherrsche
thematische Element in seinen nächsten Folgen, dem h
gebrachten tonalen Parallelismus der Motive, den daraus
sultirenden Längen, unterscheidet das Allegro wesentlich v
den kurzen Schlägen elektrischer Batterien in den *erst*
Sätzen der 5., 6., 9. Symphonie.

Schon der 1. Satz der 4. Symphonie bringt Kürzun
dieses Styls der **Eroica**, welche selbst dem 1. Satz der
nicht unbekannt sind, in dem 1. Satze der 8. Symphonie
Höhegrad prägnanter Kürze im thematischen Styl erreichen.

Alles in der Instrumentaldichtung ist Thema, thematis
Styl. Wir verstehen unter letzterem daher nur die Fälle
denen die freiere Erfindung der, *dem Thema nach*,
freieren nachsteht, eine Schwenkung in die alte Welt,
in der **Eroica**.

Man darf wohl sagen, daß Beethoven am stärksten wi
am meisten Beethoven ist, wo er den von der alten Welt
erste Sätze nicht gebrauchten, kürzesten Rhythmus ($^2/_4$)
geht (5., 6., 9. Symphonie) daß er diesen *seinen Ph*
tasiestyl gegen einen strengen thematischen Styl vertaus
den er dabei in seiner Art und Weise in's Weite und F
führt, wo er für erste Sätze, die in diesen traditionellen Rhy
men im $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ Takt wählt (1., 2., 3., 4., 7., 8. Symphon

Der 1. Satz der **Eroica** ist so lang, so gehaltreich,
Interesse so erschöpfend, daß man keinen zweiten erwar

Es scheint Alles mit diesem Bilde, das für sich Geltung hat, gethan zu sein. Die 1. Sätze der späteren Symphonien spannen auf die folgenden. Dies ist durchaus nicht in der **Eroica** der Fall. Der 1. Satz hat wie eine **symphonistisch potenzirte Ouverture** in sich abgeschlossen.

Dem großen Symphoniestyl der 2. Periode gehört das Allegro dadurch an, daß der $^3/_4$ Takt viel und stürmisch in den $^2/_4$ Takt gedrängt wird, die schlechten Taktheile immer wieder berannt werden, durch den rhythmischen Styl. Die genialsten Köpfe der instrumentalen Nachfolge Beethovens, schöpften hier mit vollen Händen. Der 10. und 9. Takt vor dem berüchtigten Eintritt des Horns, der so schön ist, wo nach zwei Viertel-Pausen, das b auf das 3. Viertel nachschlägt, diese Intention einer Geisterstimme, welche den so verstärkten Einbruch des Hauptthemas dem Zuhörer gleichsam als Parole in's Ohr flüstert, ist unzählig imitirt worden.

Man sage, was man wolle, der Todtenmarsch (**Marcia funebre** $^2/_4$ **Adagio assai** C Moll, 249 Takte) ist trotz großer, unerreicht gebliebener Schönheiten, dieser Symphonie nicht gewachsen. Er drängt den Symphoniestyl in die Kassation (siehe **op.** 29) er tritt zu unmittelbar auf uns zu, er giebt der Symphonie eine melodramatische Färbung, die im Theater zu Hause ist. An sich ist ein Todtenmarsch in einem Heldengedicht am Platz, das den Namen Buonaparte an der Stirne trägt. Griechen und Römern (siehe Beethovens Geistesleben mit Griechenland und Rom bei **op.** 97) ging der Tod Hand in Hand mit dem Leben. Die Unversöhnlichkeit des Fatums

konnte nur den Glanz des Lebens in der **Eroica** haben. Dieser Kontrast war an sich eine poetische Idee; er erinnerte die Mächtigen der Erde an den unerstürmten Sieg des Schicksals. Bei der Symphonie reiner Form, was alle Beethovenschen Symphonien sind (denn man hat das dramatische von dem melodramatischen Element zu unterscheiden) darf man sich fragen, ob ein Leichengepränge (**Marcia funebre**) nicht materieller verstanden sein will, als der ideale Begriff der Symphonie zuläßt? Die Marschform, die man nicht mit marschartigen Motiven im Symphoniestyl verwechseln muß, kann nicht in den reinen Symphoniestyl gehören, wenn sie unter Beethoven's Händen nicht symphonistischer geworden ist, als sie uns in der **Eroica** vorliegt.

Das Motiv der **Marcia** wetteifert in innerer Würde mit der wenig älteren (1802) **marcia funebre sulla morte d'un eroe** in der Sonate **op.** 26. Das Cantabile (C Dur, Trio) entspricht jedoch wenig und nur in Orchestereffekten, in den Tremoli, welche man auch in dem Sonatenmarsch findet, seinem Gegenstande. Man wird da an Haydnsche Kindlichkeiten in dieser Art Auflösungen erinnert und das Thema wäre besser in einer Pastorale als in einem Heldenleichenbegängnisse untergebracht. Mit der Rückkehr in das Minore, erstarkt der Komponist, als berührte er wie Anthëus seinen Grund und Boden. Wie in dem Mittelsatze langsamer Bewegung der 7. Symphonie, geht er eine mit dem geläutertsten kontrapunktischen Geschmack geschriebene imitatorische (fugirte) Satzbildung ein, welche die höchste Meisterschaft in Beherrschung

des strengen Styls zeigt, die Idee immer weiter und höh
führt und unter Bruchstücken des Hauptmotivs zu Triole
konstruktionen einer etwas weltlichen Wirkung kommt. V
unbeschreiblicher Schönheit ist ein Anhang, den man ni
anders als verklärt nennen darf. Nach den letzten masse
haften Figurationen des Hauptmotivs nämlich, geht der Ko
ponist unmittelbar aus der Dominante von C Moll nach
Dur (30. Takt vor Schluß) und läßt diese Tonart sich lei
während 4 Takte, ohne Bässe in den Saiteninstrumenten f
setzen, wie er es liebt wenn er errathen sein will, w
noch Niemandem im Voraus gelungen ist. Mit dem 27. T
tritt hierauf wie ein theilnehmender Freund, wie ein Oran
zu Egmont, ein **ges** zum **as** (Sekunde) und eine entzück
innige Melodie entwickelt sich über der durch ein den Acht
zu Anfang und Ende jedes Taktes mitgegebenes Sechzehnth
bewegt dahin zitternden Begleitung in den Mittelstimmen.

Aber mit dem 25. Takt ist Alles wieder in C Moll. H
fällt die letzte Scholle Erde auf den Heldensarg; hier rin
sich nur noch einzelne Triolenfiguren ans Licht, worauf
Marsch in Bruchstücken des Hauptmotivs in sich zusammenbri

Die **Eroica** wurde durch den Marsch in dem 4 händi
Arrangement der Symphonie von A. E. Müller (Peters, Lei
A. M. Z. 1807) populär. Damals sah man es viel
Märsche ab, eine Folge der Kriege gegen den Hauptheldden
Eroica. Man wollte diesen Satz verstehen und verstand
In den kleinen Noten zu Anfang erkannten wir Alle umfl
Trommeln und wo man damals eine Trommel fand, da

das Glück. Der 1. Satz flößte gerade keine Gräuel ein, lag aber weit hinter der Grenze des Verständnisses am damaligen Klavier; das Scherzo schien eine in Vierteln aufgegebene Charade; durch das Finale kamen Wenige und mit Orchestern griff man die **Eroica** nicht oft an. Im Regulus der Konstellation des Löwen, soll der Stern Napoleons gestanden haben, in welchem Stern stand die **Eroica**?

Das Scherzo (**Allegro vivace** $^3/_4$ Es Dur mit Trio) ist eine der erstaunlichsten Erfindungen aller Zeiten der Tondichtung. Eine größere Varietät in der fast absoluten Einheit der Mittel (rhythmischen Werthe) wurde nie, auch nicht von Beethoven erreicht. Die Grundlage, das bewundernswürdige, nie da gewesene **Pilotis** in Stiften gleichen Werthes (Vierteln) das in 455 Takten nur wenige Achtel ausschweifen (eigentlich nur vier, die Achtelfigur des 9. Taktes und ihre Wiederholungen) rechtfertigt den von uns für diese Schreibart gewählten Ausdruck Beethovenscher Keilschrift, welche dieser wunderbare Satz am konsequentesten verfolgt.

An den rechten Platz in dem Geistesbilde des Komponisten, stellte Berlioz das Scherzo indem er dasselbe den Leichenspielen der Helden der Iliade an dem Tumulus einer ihrer Heerführer verglich. Weiter als Beethoven in diesem heroischen Scherzo, kam kein Dichter irgend einer Nation. Das ist Unendlichkeit von Vorstellungen in Musikzeichen. Bei aller Spielfreudigkeit und heiterer Bewegung, ist der Gehalt unaussprechlich erhaben, das Ideal dritter Theile solcher, mit der Minuett historisch zusammenhängender Sätze aber, ist das Trio des Scherzos.

Die unnennbare Sehnsucht die in diesen Hörnerklängen fluth
sie ist der Nachruf aller großen Geschiedenen, die das Leb
ergreifen möchten, um zu thun was sie unterließen, sie ist
Inbegriff der poetischen Unzufriedenheit mit dem Leben. D
sagt das Dreihörner-Solo, das der namenlose Schm
in der Wonne des Erkennens, wo diese Seelenzustände
sammentreten (des, es, b, 38. T. des 2. Th.) dann in
Abgrund nach As Moll gleiten (54. Takt) um immer wie
ihren Himmel zu stürmen, denn das Große stirbt nicht.

Der Hörnerklang im Trio hat an Jagdfreuden den
lassen. Eine Löwenjagd im Paradiese reichte nicht aus. Ne
diese Hörner sind ein Ausdruck des Unendlichen das der Me
fühlt, das er nicht erfaßt. Hier liegt ein Gipfel instrum
taler Poesie. Das ist nie erreicht worden. Hier nim
der Dichter Abschied von der alten Welt in einer dieser
geläufigen Form (Trio), hier winkt er ihr von der le
Höhe, wo der Weg sich scheidet, einen letzten Freundesgruß
Die Antworten der Saiteninstrumente auf die Herausforder
der Hörner sagen es deutlich (42., 53. Takt). Wo ist
von so hohen Dingen in der symphonistischen Tanztrüm
Minuett, die Rede gewesen? — Nach dem Trio kre
sich wieder die Lanzen des Waffenspiels, ein wahres Hel
geflüster. Nicht durch Synkopen und Pausen, wie im 1. S
drängt der Keil des im $^3/_4$ Takt, zweitheiligen Rhythm
durch neue Zeichen der Keilschrift in so ahnungsvollen A
weichungen, daß die Aufmerksamkeit, die Betonung, von s

auf sie hingeleitet wird (**ces** 2. (schlechtes) Viertel, 1. T 2. Theil des Scherzos).

So rauschen die Flügel des *Fatums* (ἡ μοῖρα) ü den Häuptern der Menschen.

Im 2. Theile des Scherzos waren halbe Noten auf zw (schlechte) Viertel gefallen (92—97. Takt). Dieser Einbr des $^2/_4$ Takts, der Beethoven im $^3/_4$ Takt eigenthümlich (Bd. 2. S. 123) wird bei der Wiederholung des Scher nach dem Trio, um Vieles verstärkt. Der Komponist ers jene im $^3/_4$ Takte *geschriebenen* Takte des 2. Theils (9 bis 96.) durch 4 **alla breve** (c) hereindonnernde Takte u fährt dann, als wäre nichts geschehen, im Scherzotext f Grob aber unsterblich! Die Noten in dem **Alla breve** E schiebsel sind genau die derselben Stelle im ursprünglic 2. Theil des Scherzos, die Viertel sind nur zu halben No avancirt. Es soll keine Schläfer geben. Eine so furchtb Perturbation im Spiel erlaubt sich ein Gladiator.

Wer bei dem Scherzo der **Eroica** nichts von Beetho merkt, der fühlte auch nichts wenn es unserem Planeten e fiele, in seinem Fluge anhalten zu wollen.

Der Leser wird uns Dank wissen, folgende Bemerkun über die rhythmische Gliederung im Trio des Scherzo's Vergessenheit einer Zeitungsnummer zu entreißen. Die str tigen Beethoventexte werden hier um einen interessanten F vermehrt, den, so viel wir wissen, Damke allein bemerkt h *Ein* Element, den Rhythmus, sagt Damke (*Russische* S Petersburger Akademie=Zeitung vom 29. April 1855), beh

delte Beethoven längere Zeit streng nach den Regeln sei
Vorgänger. Im Vorgefühl der außerordentlichen Wirkung
welche durch dieses nervöse musikalische Element zu erreic
ständen, gingen Haydn und Mozart mit einer Vorsicht
Bezug auf dasselbe zu Werke, welche an Furcht gränzt. Ni
auf einen Schritt entfernten sie sich von der regelrechten Perio
Wo ihnen eine Phrase in drei Takten entschlüpft, sorgen
dafür dieselbe dergestalt mit einer anderen zu verknüpfen,
der 1. Takt der nächsten Phrase, für den vierten der vorh
gehenden gelten kann, eine Art, die Quadratur des Rhythm
im Prinzip zu retten, welche man **suppressio mensurae**
nannt hat. Zuweilen werfen indeß auch schon diese Mei
die Quadratur bei Seite. Ohne Perioden von 6 Takten
führen zu wollen, die man in eine Phrase von 4 und in e
andere von 2 Takten zerlegen kann, will ich nur die herrli
Minuett der Symphonie in G Moll von Mozart nennen, wel
fast ganz aus Phrasen in 3 Takten besteht. In den auf
Mozarteum in Salzburg aufbewahrten Manuskripten Moza
habe ich den Anfang einer Symphonie gefunden, die du
die Verkettung zweier Phrasen verschiedener Rhythmen ein
in ihrer Art sein dürfte. Die 1. Phrase hat 4, die zw
einen Takt. Diese zweite scheint eingeschoben worden
sein, weil sie nach einer dritten Phrase in 4 Takten, wel
ganz der ersten korrespondirt, abermals auftritt. Diese sch
und tiefe Combination war, wie es scheint, Mozart zu k
erschienen, denn er hat die Komposition, die so interess
beginnt, nicht beendigt. In der Periode, in welcher Beet

ven am Meisten reiner, edler Schönheit in seinen Kompositionen nachging (dies that er gewiß zu jeder Zeit in *gleichem* Maaße), war ihm der mit der Muttermilch eingesogene Rhythmus nie störend geworden. Mit dem größeren Erstarken seines Genius, mit dem volleren Bewußtsein, seine Flügel in ihrer ganzen Länge entfalten zu müssen, wurde ihm jedoch die Kette fühlbar, schlug der Adler im Wachsthum gegen die Wände des Käfichs. Wir erblicken zum ersten Male in der dritten Symphonie den Kampf des Genius gegen die Hindernisse des alten Systemes, das ihm nicht mehr hinreichende Mittel an die Hand giebt. Dieser Kampf führte indeß Beethoven noch nicht zum Bruch mit der Tradition. Er weiß sich ein Mittel zu freiem Geistesflug, ohne die Regel der rhythmischen Quadratur zu verletzen. Dieses Mittel sind die *Synkopen*, von denen er im 1. Satz der **Sinfonia eroica** einen so gewaltigen Gebrauch macht. Durch energische Betonungen schlechter Taktheile wird der Rhythmus in seinen Grundvesten erschüttert, die Quadratur besteht deshalb aber immer noch. Wie ein Verliebter die Geliebte, die er verletzte, durch Nachgeben aller Art, sein Vergehen vergessen machen will, sucht Beethoven durch genaue Beobachtung der rhythmischen Gliederung, die er zuweilen mit großen Opfern erkauft, seine Synkopen gut zu machen. Dies Bestreben liegt im Trio des Scherzo's der **Sinfonia eroica** klar zu Tage. Nach den feierlichen Hörnerklängen mit denen der 1. Theil anhebt, ergreifen die Saiteninstrumente ein energisches Motiv starker Betonungen. Dieses Motiv besteht aus 2 *Phrasen* (Periode, Gliederung),

von denen die erste 4, die zweite 5 Takte umfaßt, weil sie mit einer kleinen Flötenfigur endigt, die sie von der ersten unterscheidet. Ich gestehe, der 5. Takt beleidigte immer um so mehr mein musikalisches Gefühl, als dergleichen Verletzungen des Rhythmus, ohne Beispiel in Beethoven sind. Ich glaube indeß endlich die Lösung des Räthsels gefunden zu haben. Der 1. Theil des Trio besteht aus 2 Hörnerphrasen zu 7 Takten jede. Die erste dieser Phrasen wird durch einen in den Saiteninstrumenten liegenden achten Takt abgeschlossen, der 2. Phrase fehlt dieser Abschluß, weil derselbe den energischen Eintritt der Violinen geschwächt hätte. Es scheint, diese 2. Phrase in 7 Takten, welche nicht nach den Regeln musikalischer Rhythmik abgeschlossen wurde, lag dem Komponisten so auf dem Herzen, daß er, um da zu helfen, später, an einer Stelle seiner Satzbildung, die er für weniger augenfällig hielt, als den Schluß eines ersten Theils, die Flötenfigur anbrachte, die jenen 8. Takt nachholt. Um den wahren Rhythmus der Phrase zu erkennen, hat man somit dieselbe nicht vom Eintritt der Violinen, sondern vom 3. Takt vor Schluß des 1. Theils zu zählen. Auf diese Weise ist die Quadratur des Rhythmus gerettet. Man mag aber zählen wie man will, und den Eintritt der Violinen als den vierten, d. h. schlechten Takt ansehen, die Entschlossenheit im Ausdruck des Motivs, die Energie mit welcher die Violinen das Motiv in Angriff nehmen, giebt demselben in so hohem Grade den Charakter einer neuen Phrase, eines guten Taktes, daß die ihr als Abschluß mitgegebene kleine Flötenfigur, die

bereits vorübergegangen ist und sich im rhythmischen Gefühl des Ohrs verwischt hat, überzählig erscheint und die unangenehme Wirkung eines 5. Taktes hervorbringt. In sämmtlichen Kompositionen Beethoven's möchte diese Phrase allein für ein unnützes Einschiebsel gelten können. In späteren Jahren hätte sich Beethoven wahrlich nicht an einer Phrase in nur 3 Takten gestoßen und an keine Flötenfigur gedacht, die sich der Phrase wie ihr Schweif anklebt, ich bemerkte aber bereits, daß Beethoven in der 3. Symphonie die Theorie seiner Vorgänger noch nicht aufgiebt, sich noch nicht entschließt der Quadratur des Rhythmus zu nahe zu treten. In der heroischen Symphonie erlaubt sich der hohe Meister alle möglichen harmonischen Freiheiten, die alte Lehre vom Rhythmus hält er noch in Ehren. So weit Damke auf dessen Beethoven-Artikel in russischer Sprache wir bei den späteren Symphonien zurückkommen. Das überzählige Einschiebsel findet der Kritiker in den 3 Noten **as**, **g**, **f** in der Flöte, Klarinette und dem Fagott (7., 8. Takt, 2. Theil des Trios).

Was hat man aus dem Finale der **Eroica** zu machen? In welcher Verbindung steht dieser Satz zu den voraufgehenden Gesängen des instrumentalen Heldengedichts? — Diese Frage ist bisher nur ungenügend und eben nicht zu Gunsten der Einheit im Gehalt des Ganzen, beantwortet worden.

Das Finale (**Allegro molto** $^{2}/_{4}$ **Es Dur**) beginnt mit einem feurigen Gange in G Moll, weil das Ohr an Es Dur genug hat (gerade wie das Schluß-Presto aus einem Unisonus in G Moll nach Es Dur hinaufströmt). Der Gang geht von

d bis auf das tiefste b hinunter und steigt dann massenhaft als Dominante des Haupttons zu einer Fermate auf dieser, empor. Mit dem 12. Takt (meno vivo) ertönt das erste es, noch unisono, total unbestimmt. Wir stehen hier vor dem kolossalen pizzicato-Solo, vor dem Baßgerippe des zukünftigen Themas.

So stimmen Barden die Leier zum Leichenmahl, das den Waffenspielen gefolgt ist.

Diese kurzen Sätze (Variationen) sind die Strophen einer volksthümlichen Ballade zu Ehren des Helden. Frankreich hat das Lied von Marlborough, Deutschland das Lied vom Prinzen Eugen. Hier kommt Beethoven. Diese Idee ist sein Thema, daß er jenem, wie alles Volksthümliche, naiv freudseeligem, verbindet. Vielleicht wollte der Instrumentaldichter das Thema auch absichtlich von keiner besonders vornehmen Herkunft, wie seinen Helden, den großen Konsul und Kaiser, um es selbst in Gold und Purpur zu kleiden und über seines Gleichen zu erheben, wie Napoleon selbst sein Schicksal geworden war. Auch ein Thema.

Nicht an Orchestervariationen wie sie Haydn gab, hat man bei den Variationen der Eroica zu denken. Beethovens Orchester starrt von Bajonetten. Auf jeder Pike ein Marschallshut. Noch ein Thema, wie denn hier jede Variation zum Thema der folgenden wird, die langsame Bewegung (Poco Andante 88 Takte) in breit fluthender Triolenbegleitung alle diese geistigen Themas in dem einen der Ballade zusammenfaßt

um das Werk in einem kurzen, glänzenden Presto (43 Takte) zu Ende zu bringen.

Mitglied aller Akademien, Ehrenbürger aller Städte hätte der Komponist werden sollen für diese Variationen besonderer Art, ohne nähere Bezeichnung der Sache in der Partitur.

Den Baß des Themas im pizzicato „eroico“ (thema del basso sagt Beethoven ausdrücklich in op. 35) verstand Berlioz als ein erstes, das mit dem 77. Takt auftretende einzige Thema, als ein zweites. Er kannte eben nicht op. 35.

Daß das an sich, zumal in einer Beethovenschen Hauptsymphonie, gewiß sehr unbedeutende Thema, von Beethoven für Klavier und im Finale seiner Musik zum Ballet Prometheus behandelt worden war, wußte man sehr wohl in Deutschland, nicht in Paris, wo der Zufall immer besonders im Spiel sein muß, damit etwas Detail über Deutschland auch nur wahrscheinlich werde.

Ich glaube der Erste gewesen zu sein, der in Beethoven et ses trois styles, St. Pétersbourg chez Bernard 1852 (T. 1. p. 202) die Identität des in op. 35, im Prometheus und im Finale der Eroica auftretenden Motivs, mit einem Beethovenschen Kontretanzmotiv (einer ehrlichen Ecossaise) veröffentlichte. Diesen Nachweis verdankte ich dem Fürsten Nikolai Galitzin (siehe die Dedicationen in op. 124, 127, 130, 132), der mir und seiner musikalischen Bibliothek in Kursk, die in Bonn bei Simrock, bei Simrock in Paris (später bei Peters in Leipzig) erschienenen 6 Con-

tredanses zuschickte, deren zweite (Es Dur 16 Takte) ohn
alle Veränderung, jenes Motiv enthält von dem man anzu
nehmen hat, daß es aus dieser anspruchslosen Geburtsstätt
per tot errores (siehe **op.** 35, **op.** 43, den Buchstaben
3. Abtheilung) bis zur **Eroica** stieg, nicht aus dem Helden
saale auf den Tanzboden kam. Wissen wir doch genau, da
die im Jahre 1805 zuerst in der A. M. Z. erwähnte Sym
phonie, im Jahre 1802 angelegt, im Jahre 1804 vollend
wurde, der Prometheus mit jenem Motiv, bereits im Jah
1799 in Wien zur Aufführung gekommen war. Ob das M
tiv aus dem Ballet in den Kontretanz oder aus dem Kontr
tanz in's Ballet überging, in welchem letzteren Beethoven sch
mit Vorliebe bei demselben verweilt, ist gleich wahrscheinli
und muß dahin gestellt bleiben. Dasselbe gilt von **op.**
aus dem Jahr 1804, und dem Finale der **Eroica**; die A
nahme der Priorität von **op.** 35 vor letzterem findet ind
Stützen in der größeren und tiefer greifenden Behandlung d
Motivs in der Symphonie. Warum sollte Beethoven a
nicht noch ein Motiv auf dem Klavier gefallen, das ihn
der Symphonie angesprochen hatte?

Wir fassen die 4 Sätze der **Eroica** unter folgenden Ueb
schriften:

Allegro: Leben und Tod eines Helden.

Marcia: Das Leichenbegängniß.

Scherzo: Waffenstille am Grabe.

Finale: Das Leichenmahl und Heldenballade.

Nur wer unverstanden und schon damit unglücklich, in

Welt dastand, wie der Dichter der **Eroica**, konnte eine solche Schöpfung denken, sich dermaßen von der Kunst seiner Zeit isoliren, um sich so hoch über dieselbe zu erheben. Um den Preis alles Erdenglückes erdolcht man die Helden am Fuße der Bildsäule des Pompejus, ist man selbst der gefallene Held. Mit dem Dichter hatte sich der Komponist zu sagen:

— — — Das Jahrhundert
Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe,
Ein Bürger Derer, welche kommen werden.

Freuen wir uns des heilsamen Fortschrittes unserer Tage im besseren Verständniß des Kosmos menschlicher Vorstellungen, welche Beethoven in Musikzeichen verzeichnete, indem wir überblicken, wie handwerksmäßig der Genius von den besten Köpfen musikalischer Technik, wie kleinbürgerlich im Leben, verstanden wurde. —

Eine Korrespondenznachricht, aus Wien, der A. M. Z. (Februar 1805, Seite 321) sagt von der **Eroica**: „Eine ganz neue Symphonie Beethoven's ist in einem ganz anderen (!) Styl als die aus C Dur geschrieben. Diese lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition ist eigentlich (!) eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht (!) an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen (!) Geist ihres Schöpfers erkennen muß: sehr oft aber scheint sie sich ganz in's Regellose (?) zu verlieren. Die Symphonie beginnt mit einem stark instrumentirten (ja! stark) Allegro, darauf folgt ein Trauermarsch, welcher in der Folge fugenartig durch=

geführt wird. Nach diesem kommt ein **Allegro scherzo** (!
und ein Finale. Referent gehört gewiß (?) zu Herr
v. Beethoven's aufrichtigsten (!) Verehrern; aber bei dies
Arbeit muß er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzu
viel zu finden, wodurch die Uebersicht äußerst erschwert wi
und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die Eberlsche (
Symphonie aus Es gefiel wieder außerordentlich (! !).

A. M. Z. 1807, S. 321 (Rezension im Auszuge). E
ist über dieses merkwürdige und kolossale Werk, das weitläu
figste und kunstreichste unter allen, die Beethovens originelle
wunderbarer Geist geschaffen hat, nach verschiedenen Ansicht
gesprochen worden. Takt 25 und folgende, giebt Beethov
dadurch dem Gedanken eine auffallendere und pikantere Wi
kung, daß er die sogenannten schlechten Taktheile herau
hebt und dadurch eine gerade Taktart ($^2/_4$) hervorzubring
scheint. Die Schärfe dieser Stellen imponirt außerordentl
und kontrastirt zugleich sehr wirksam gegen die sanften
Stellen denen sie entgegenstehen und die eben so neu als sch
erfunden, vorzüglich den Blasinstrumenten zugetheilt si
Ganz überraschend, durchaus neu und schön ist, daß im V
folg des 2. Theils des 1. Satzes, wo des Ausführens
früheren Ideen zu viel zu werden anfängt, plötzlich ein g
neuer, noch nicht gehörter Gesang aufgefaßt und episodi
behandelt wird (also doch schon bemerkt!) wodurch die Sum
des Angenehmen und seine Mannigfaltigkeit vermehrt, der Z
hörer auch erfrischt wird, dem Verfasser wieder gern zu folg
wenn er zu der verlassenen Heimath zurückkehrt und mit n

reicherer Kunst die Hauptgedanken einkleidet und durchführt. Schön und von ganz besonderer Wirkung ist gegen das Ende des Satzes die Stelle, wo Beethoven von Es nach Des und C Dur geht und dann, während die 2. Violine das Thema **pianissimo** vorträgt, der ersten eine Figur giebt (unser Siegeslächeln des Helden). Ohngeachtet seiner Länge ist das Allegro mit einer Sorgsamkeit zur Einheit zusammengehalten, die Bewunderung abnöthigt. Den Trauermarsch erklärt Rezensent ohne Bedenklichkeit, wenigstens von Seiten der Erfindung und des Entwurfs für Beethoven's Triumph (?). Es läßt sich vielleicht denken, daß Komponisten von Talent (!) vielem Studium und unermüdlichem Fleiß (!) etwas hervorbrächten, das Arbeiten, wie jener erste Satz, an die Seite gesetzt werden könnte (?). Stücke, wie dies zweite aber, empfängt, gebiert und erziehet kein Mensch in solcher Vollkommenheit, ohne wahres Genie. Feierlich und tief ergreifend ist das Ganze, edelklagend und düster das Minore, beruhigend und lieblich das Majore. Wo Beethoven das Thema wiederholt, gehet er nach F Moll und führt ganz meisterhaft und mit größter Strenge im edelsten gebundenen Style den Satz aus, der eigentlich unter die Doppelfugen gehört, wo denn die Zweiviertelnoten das Kontrasubjectum angeben. Der Satz stirbt hin, wie ein Held. Das Scherzo ist eine Art Seitenstück zu dem in Beethoven's zweiter Symphonie (!) aber noch viel seltsamer, pikanter, geflügelter, und auch viel länger gehalten. Dieser Satz, so kunstvolle Partien er hat, ist doch mehr **ad hominem**, als alles Andere, und das ist gut;

es stört (!) aber darum doch den Charakter des Ganzen nicht, und das ist noch besser (!). Das Thema des Finale hat Beethoven schon einmal für das Klavier bearbeitet und offenbar mit Fleiß (!) wieder aufgenommen, um es hier reicher und größer durchzuführen. Es verdiente diese Auszeichnung; außer einigen variirten Themen Haydn's (!) kenn Rezensent keines, das so gut angelegt und mit so viel Oekonomie benutzt wäre. (Es ist interessant zu sehen, wie diese mauerfest in seiner musikalischen Technik sitzende Mitarbeit der A. M. Z. gleich Berlioz das Motiv schon in dem bass del thema erkennt und in dem eigentlichen Motiv: „eine Gedanken, der schon vorher das Thema als Gegensatz begleitete (S. 328), eine Episode, d Beethoven und dem Rezensenten (wie er ausdrückl sagt!) nöthig schien").

Das **poco Andante**, heißt es weiter (S. 330), ma eine sanfte, wohlthuende Unterbrechung. Ihr desto mehr Eigang zu verschaffen, sind die Blasinstrumente vorzüglich sch benutzt und so gestellet worden, daß sie meistens eine sonannte Blasharmonie unter sich bilden und die Saiteninstmente ihnen fast immer kontrastirend beigestellt sind. Schluß (Presto) ist ein wahrer Jubel aller Instrumente, wie den Zuhörer, so jedes nicht bleischwere Mitglied des chesters ergreifen, begeistern, fortreißen muß. —

Berlioz. Voy. musical, T. 1, p. 280—288. Je connais pas d'exemple en musique d'un style où la d leur ait su conserver constamment des formes aussi pu

et une telle noblesse d'expressions. Quoi de plus sérieux et de plus dramatique que l'allegro? — Le rhythme est excessivement remarquable par la fréquence des syncopes et par des combinaisons de la mesure à deux tems, jetées par l'accentuation des tems faibles, dans la mesure à trois tems. Quant à ce rhythme heurté viennent se joindre certaines rudes dissonances, on ne peut réprimer un mouvement d'effroi à ce tableau de fureur indomptable. C'est la voix du désespoir et presque de la rage.

La marche funèbre est tout en drame. On croit y trouver la traduction des beaux vers de Virgile sur le convoi du jeune Pallas. La fin surtout émeut profondément.

Le 3e morceau est intitulé Scherzo. Le mot italien signific jeu, badinage. On ne voit pas trop, au premier coup d'oeil, comment un parail genre de musique peut figurer dans cette composition épique. Il faut l'entendre pour le concevoir. Ce sont bien des jeux, mais de véritables jeux funèbres, à chaque instant assombris par des pensées de deuil, des jeux enfin comme ceux que les guerriers de l'Iliade célébraient autour des tombeaux de leurs chefs.

Le final n'est qu'un développement de la même idée poétique. Ce morceau si varié est pourtant fait entièrement sur un thème fegué fort simple, sur lequel l'auteur bâtit en suite, outre mille ingénieux détails, deux autres thèmes dont l'un est de la plus grande beauté. On ne peut

s'apercevoir, à la tournure de la mélodie, qu'elle a été pour ainsi dire extraite d'une autre. Son expression au contraire est mille fois plus touchante, elle est incomparablement plus grâcieuse que le thème primitif, dont le caractère est plutôt celui d'une basse et qui en tient fort bien lieu. Ce chant reparaît, un peu avant la fin, sur un mouvement plus lent et avec une autre harmonie qui en redouble la tristesse (?). Le héros coûte bien des pleurs. Après ces derniers regrets donnés à sa mémoire, le poète quitte l'élegie pour entonner avec transport l'hymne de la gloire. Quoiqu'un peu laconique, cette peroraison est pleine d'éclat, elle couronne dignement le monument musical. Beethoven a écrit des choses plus saisissantes peut-être que cette symphonie, mais il faut le reconnaître cependant, la symphonie héroique est tellement forte de pensée et d'éxécution, le style en est si nerveux, si constamment élevé, et la forme si poétique, que son rang est égal à celui des plus hautes conceptions de son auteur.

Griepenkerl (das Musikfest oder die Beethovener Novelle), S. 110. Erster Satz: ein durch bedeutende Aeußerungen ausgeprägter großer historischer Charakter. Eine Stelle hatte der Vikarius mit Roth angestrichen: 36 Takte, Neunzehntes Jahrhundert stand im Notenplan geschrieben, und nun folgte auf dem h mit trotzender None der ungeheure Durchbruch der Bässe, um in die himmlischen Sphären von E und A Moll zu gelangen und dann wieder auf das Thema im hel-

len, siegreichen C. Die 36 Takte Maggiore des Marsches waren angedeutet:

> Der Wanderer mit der Fackel der Divination in den Katakomben vergangener Jahrhunderte. Ihn drückt nicht was einst Gegenwart war. Er staunt, sinnt, lernt.

Dieses Maggiore ist der nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft gerichtete Blick, ein aus der Betrachtung der Weltgeschichte gewonnenes Resultat. In des Vikarius Skizzen folgte das Thema in C minore mit dem Schmerzensgange nach Des. Dieses Des ist der bis zum Lachen hinaufgegipfelte Schmerz. In einem entschlossenen Anlauf von Triolen rafft dann die ganze Masse noch ein Mal ihre Kräfte zusammen, um jede Erinnerung an das schmerzliche Thema im wüsten Kampf auszutilgen, aber vergebens! Erschlaffend wankt Alles vom hohen as der Flöten herunter wieder in das Thema hinein, während die Bässe noch zögernd entgegendonnern, bald aber in die allgemeine Klage mit einstimmen. Die letzten 10 Takte, ein rasches, unmuthiges Abbrechen, oder wie hier tiefes Versinken in den Schmerz, das Thema wie aus letzter Weltecke nachklagend — so pflegt Beethoven seine Werke abzuschließen. Rührte Euch nicht dieses verwundete Thema, wie es hinstarb mit dem Pfeil in der Brust? (S. 161) Das Scherzo begann. Sollen mich die Hörner täuschen, die im Trio so jagdselig, so fuchsklug thun? Oder die Streichinstrumente, zumal die Bässe, die gar seiltanzen im Scherzo? — (S. 163) Dem Anfange des Finale stellte der Vikarius die Bemerkung entgegen, es lasse ihn sehr kalt, ein solches Auf-

reißen von Himmelspforten, jeder könne das. Aber sich um
thun im Salon oben falle schwer. Ein Mann von Takt müs
man sein. Beethoven wisse von diesem freilich wenig, do
verzeihe man ihm Manches, da er mit Geschick viele Sprach
rede. So habe er eben den Schatten Alexanders griechis
angelassen. Das sage was! Ueberhaupt scheine ihm, als
es in dieser Symphonie auf die Helden abgesehen. D
Werk, wenn Beethoven sonst mit den Musen zeuge, habe i
Klio geboren, die große Mutter der Ilias. Bald darauf sch
die Heroische. Also legen sich nach riesigem Flug die Fitt
eines Adlers majestätisch zusammen (S. 166).

Nicht der geniale Komponist des Freischützen verst
Beethoven. Die gewaltigen Instrumentationen der **Ero**
bespöttelt der ihr in seinen unsterblichen Ouverturen ihm
tief verpflichtete auch als Schriftsteller ausgezeichnete Ma
(Gesammelte Schriften, 1. Bd., S. 41). Unter den Orches
instrumenten ist ein Streit entstanden, der durch die Drohu
man werde die **Eroica** auflegen, gestillt wird. Wer dann n
ein Glied oder eine Klappe rühren kann, sagt Weber,
melde sich; ach! nur das nicht, baten Alle. Es ist n
mehr von Klarheit, Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft,
die alten Künstler, Gluck, Händel und Mozart wähnten,
Rede, wagt Weber fortzufahren. Hört, heißt es
ter, das Recept der neuesten Symphonie aus Wien,
urtheilt. Das Recept läßt auf die 4. Symphonie von B
hoven schließen, ein Werk, vor dem sich die C Dur-Sym
nie Webers unter den Schultisch verkriechen muß. **Pre**

magister triste habet! Siehe das Urtheil Webers über die größte Ouverture bei op. 72. Was stand von den Zeitgenossen zu hoffen, wenn ein Weber so urtheilte! —

Fétis (Biographie des musiciens article Beethoven). On dit (!) que le second morceau de la symphonie héroïque était achevé et n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur (!!) quand on vint annoncer à Beethoven que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'héroïque mouvement il substitua la marche funèbre (!). Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de tems après naître dans la tête de Beethoven le projet de la Symphonie en ut mineur (!).

Man vergleiche diese ergötzliche Fabel mit den notorischen Nachrichten bei Ries und Schindler. Und Fetis hat Leute gefunden, die ihn als Autorität anführen! —

Daß Franzosen eine starke Ignoranz in allen Dingen, die nicht französische Zustände begreifen, auszeichnet, wußte man. Welche Idee kann man aber auch nur von ihrer Art, die musikalische Dichtung anzusehen, haben, wenn man von Fachmännern dergleichen alles Ernstes einem Publikum bieten sieht, von dem man annehmen muß, es habe aufgehört, an den „Mann im Monde" zu glauben! Französischen Begriffen von der Sache nach, hätte die Eroica 2 Sätze gehabt, eine

schöne Symphonie im Beethoven'schen Sinne! — Scherzo und Final (wahre Bagatellen!) hätten sich dabei eingefunden, wie verloren gegangene Hausthiere. Die C Moll=Symphonie, eine der in sich vollendetsten Tondichtungen, die man überhaupt kennt, verdankte man einem für eine andere Symphonie, für die **Eroica**, geschriebenen Satze! —

So flicken Tischler einen Parquetboden. Der dichterische Künstler verfährt, wenn er Beethoven heißt, a n d e r s.

Leben athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

Die Polyhymnia instrumentaler Tondichtung ist die große Beethovensche Symphonie, der wir in der **Eroica** zum ersten Male begegneten. —

* * *

? Rochlitz 36,

des strengen Styls zeigt, die Idee immer weiter und höher führt und unter Bruchstücken des Hauptmotivs zu Triolenkonstruktionen einer etwas weltlichen Wirkung kommt. Von unbeschreiblicher Schönheit ist ein Anhang, den man nicht anders als verklärt nennen darf. Nach den letzten massenhaften Figurationen des Hauptmotivs nämlich, geht der Komponist unmittelbar aus der Dominante von C Moll nach As Dur (30. Takt vor Schluß) und läßt diese Tonart sich leise, während 4 Takte, ohne Bässe in den Saiteninstrumenten festsetzen, wie er es liebt wenn er errathen sein will, was noch Niemandem im Voraus gelungen ist. Mit dem 27. Takt tritt hierauf wie ein theilnehmender Freund, wie ein Oranien zu Egmont, ein **ges** zum **as** (Sekunde) und eine entzückend innige Melodie entwickelt sich über der durch ein den Achteln zu Anfang und Ende jedes Taktes mitgegebenes Sechzehntheil, bewegt dahin zitternden Begleitung in den Mittelstimmen.

Aber mit dem 25. Takt ist Alles wieder in C Moll. Hier fällt die letzte Scholle Erde auf den Heldensarg; hier ringen sich nur noch einzelne Triolenfiguren ans Licht, worauf der Marsch in Bruchstücken des Hauptmotivs in sich zusammenbricht.

Die **Eroica** wurde durch den Marsch in dem 4 händigen Arrangement der Symphonie von A. E. Müller (Peters, Leipzig A. M. Z. 1807) populär. Damals sah man es viel auf Märsche ab, eine Folge der Kriege gegen den Haupthelden der **Eroica**. Man wollte diesen Satz verstehen und verstand ihn. In den kleinen Noten zu Anfang erkannten wir Alle umflorte Trommeln und wo man damals eine Trommel fand, da war

das Glück. Der 1. Satz flößte gerade keine Gräuel ein, lag aber weit hinter der Grenze des Verständnisses am damaligen Klavier; das Scherzo schien eine in Vierteln aufgegebene Charade; durch das Finale kamen Wenige und mit Orchestern griff man die **Eroica** nicht oft an. Im Regulus der Konstellation des Löwen, soll der Stern Napoleons gestanden haben, in welchem Stern stand die **Eroica**?

Das Scherzo (**Allegro vivace** $^3/_4$ Es Dur mit Trio) ist eine der erstaunlichsten Erfindungen aller Zeiten der Tondichtung. Eine größere Varietät in der fast absoluten Einheit der Mittel (rhythmischen Werthe) wurde nie, auch nicht von Beethoven erreicht. Die Grundlage, das bewundernswürdige, nie da gewesene **Pilotis** in Stiften gleichen Werthes (Vierteln) das in 455 Takten nur wenige Achtel ausschweifen (eigentlich nur vier, die Achtelfigur des 9. Taktes und ihre Wiederholungen) rechtfertigt den von uns für diese Schreibart gewählten Ausdruck Beethovenscher Keilschrift, welche dieser wunderbare Satz am konsequentesten verfolgt.

An den rechten Platz in dem Geistesbilde des Komponisten, stellte Berlioz das Scherzo indem er dasselbe den Leichenspielen der Helden der Iliade an dem Tumulus einer ihrer Heerführer verglich. Weiter als Beethoven in diesem heroischen Scherzo, kam kein Dichter irgend einer Nation. Das ist Unendlichkeit von Vorstellungen in Musikzeichen. Bei aller Spielfreudigkeit und heiterer Bewegung, ist der Gehalt unaussprechlich erhaben, das Ideal dritter Theile solcher, mit der Minuett historisch zusammenhängender Sätze aber, ist das Trio des Scherzos.

Die unnennbare Sehnsucht die in diesen Hörnerklängen fluthet, sie ist der Nachruf aller großen Geschiedenen, die das Leben ergreifen möchten, um zu thun was sie unterließen, sie ist der Inbegriff der poetischen Unzufriedenheit mit dem Leben. Das sagt das Dreihörner=Solo, das der namenlose Schmerz in der Wonne des Erkennens, wo diese Seelenzustände zusammentreten (des, es, b, 38. T. des 2. Th.) dann in den Abgrund nach As Moll gleiten (54. Takt) um immer wieder ihren Himmel zu stürmen, denn das Große stirbt nicht.

Der Hörnerklang im Trio hat an Jagdfreuden denken lassen. Eine Löwenjagd im Paradiese reichte nicht aus. Nein! diese Hörner sind ein Ausdruck des Unendlichen das der Mensch fühlt, das er nicht erfaßt. Hier liegt ein Gipfel instrumentaler Poesie. Das ist nie erreicht worden. Hier nimmt der Dichter Abschied von der alten Welt in einer dieser noch geläufigen Form (Trio), hier winkt er ihr von der letzten Höhe, wo der Weg sich scheidet, einen letzten Freundesgruß zu. Die Antworten der Saiteninstrumente auf die Herausforderung der Hörner sagen es deutlich (42., 53. Takt). Wo ist je von so hohen Dingen in der symphonistischen Tanztrümmer Minuett, die Rede gewesen? — Nach dem Trio kreuzen sich wieder die Lanzen des Waffenspiels, ein wahres Heldengeflüster. Nicht durch Synkopen und Pausen, wie im 1. Satz, drängt der Keil des im $^3/_4$ Takt, zweitheiligen Rhythmus, durch neue Zeichen der Keilschrift in so ahnungsvollen Ausweichungen, daß die Aufmerksamkeit, die Betonung, von selbst

auf sie hingeleitet wird (ces 2. (schlechtes) Viertel, 1. Takt 2. Theil des Scherzos).

So rauschen die Flügel des Fatums ($\acute{\eta}$ $\mu o \tilde{\iota} \varrho \alpha$) über den Häuptern der Menschen.

Im 2. Theile des Scherzos waren halbe Noten auf zweite (schlechte) Viertel gefallen (92—97. Takt). Dieser Einbruch des $^2/_4$ Takts, der Beethoven im $^3/_4$ Takt eigenthümlich ist (Bd. 2. S. 123) wird bei der Wiederholung des Scherzos nach dem Trio, um Vieles verstärkt. Der Komponist ersetzt jene im $^3/_4$ Takte geschriebenen Takte des 2. Theils (93. bis 96.) durch 4 alla breve (c) hereindonnernde Takte und fährt dann, als wäre nichts geschehen, im Scherzotext fort. Grob aber unsterblich! Die Noten in dem Alla breve Einschiebsel sind genau die derselben Stelle im ursprünglichen 2. Theil des Scherzos, die Viertel sind nur zu halben Noten avancirt. Es soll keine Schläfer geben. Eine so furchtbare Perturbation im Spiel erlaubt sich ein Gladiator.

Wer bei dem Scherzo der Eroica nichts von Beethoven merkt, der fühlte auch nichts wenn es unserem Planeten einfiele, in seinem Fluge anhalten zu wollen.

Der Leser wird uns Dank wissen, folgende Bemerkungen über die rhythmische Gliederung im Trio des Scherzo's der Vergessenheit einer Zeitungsnummer zu entreißen. Die streitigen Beethoventexte werden hier um einen interessanten Fall vermehrt, den, so viel wir wissen, Damke allein bemerkt hat. Ein Element, den Rhythmus, sagt Damke (Russische St. Petersburger Akademie-Zeitung vom 29. April 1855), behan-

delte Beethoven längere Zeit streng nach den Regeln seiner Vorgänger. Im Vorgefühl der außerordentlichen Wirkungen, welche durch dieses nervöse musikalische Element zu erreichen ständen, gingen Haydn und Mozart mit einer Vorsicht in Bezug auf dasselbe zu Werke, welche an Furcht gränzt. Nicht auf einen Schritt entfernten sie sich von der regelrechten Periode. Wo ihnen eine Phrase in drei Takten entschlüpft, sorgen sie dafür dieselbe dergestalt mit einer anderen zu verknüpfen, daß der 1. Takt der nächsten Phrase, für den vierten der vorhergehenden gelten kann, eine Art, die Quadratur des Rhythmus im Prinzip zu retten, welche man **suppressio mensurae** genannt hat. Zuweilen werfen indeß auch schon diese Meister die Quadratur bei Seite. Ohne Perioden von 6 Takten anführen zu wollen, die man in eine Phrase von 4 und in eine andere von 2 Takten zerlegen kann, will ich nur die herrliche Minuett der Symphonie in G Moll von Mozart nennen, welche fast ganz aus Phrasen in 3 Takten besteht. In den auf dem Mozarteum in Salzburg aufbewahrten Manuskripten Mozarts, habe ich den Anfang einer Symphonie gefunden, die durch die Verkettung zweier Phrasen verschiedener Rhythmen einzig in ihrer Art sein dürfte. Die 1. Phrase hat 4, die zweite einen Takt. Diese zweite scheint eingeschoben worden zu sein, weil sie nach einer dritten Phrase in 4 Takten, welche ganz der ersten korrespondirt, abermals auftritt. Diese schöne und tiefe Combination war, wie es scheint, Mozart zu kühn erschienen, denn er hat die Komposition, die so interessant beginnt, nicht beendigt. In der Periode, in welcher Beetho-

ven am Meisten reiner, edler Schönheit in seinen Kompositionen nachging (dies that er gewiß zu jeder Zeit in gleichem Maaße), war ihm der mit der Muttermilch eingesogene Rhythmus nie störend geworden. Mit dem größeren Erstarken seines Genius, mit dem volleren Bewußtsein, seine Flügel in ihrer ganzen Länge entfalten zu müssen, wurde ihm jedoch die Kette fühlbar, schlug der Adler im Wachsthum gegen die Wände des Käfichs. Wir erblicken zum ersten Male in der dritten Symphonie den Kampf des Genius gegen die Hindernisse des alten Systemes, das ihm nicht mehr hinreichende Mittel an die Hand giebt. Dieser Kampf führte indeß Beethoven noch nicht zum Bruch mit der Tradition. Er weiß sich ein Mittel zu freiem Geistesflug, ohne die Regel der rhythmischen Quadratur zu verletzen. Dieses Mittel sind die Synkopen, von denen er im 1. Satz der **Sinfonia eroica** einen so gewaltigen Gebrauch macht. Durch energische Betonungen schlechter Takttheile wird der Rhythmus in seinen Grundvesten erschüttert, die Quadratur besteht deshalb aber immer noch. Wie ein Verliebter die Geliebte, die er verletzte, durch Nachgeben aller Art, sein Vergehen vergessen machen will, sucht Beethoven durch genaue Beobachtung der rhythmischen Gliederung, die er zuweilen mit großen Opfern erkauft, seine Synkopen gut zu machen. Dies Bestreben liegt im Trio des Scherzo's der **Sinfonia eroica** klar zu Tage. Nach den feierlichen Hörnerklängen mit denen der 1. Theil anhebt, ergreifen die Saiteninstrumente ein energisches Motiv starker Betonungen. Dieses Motiv besteht aus 2 Phrasen (Periode, Gliederung),

von denen die erste 4, die zweite 5 Takte umfaßt, weil sie mit einer kleinen Flötenfigur endigt, die sie von der ersten unterscheidet. Ich gestehe, der 5. Takt beleidigte immer um so mehr mein musikalisches Gefühl, als dergleichen Verletzungen des Rhythmus, ohne Beispiel in Beethoven sind. Ich glaube indeß endlich die Lösung des Räthsels gefunden zu haben. Der 1. Theil des Trio besteht aus 2 Hörnerphrasen zu 7 Takten jede. Die erste dieser Phrasen wird durch einen in den Saiteninstrumenten liegenden achten Takt abgeschlossen, der 2. Phrase fehlt dieser Abschluß, weil derselbe den energischen Eintritt der Violinen geschwächt hätte. Es scheint, diese 2. Phrase in 7 Takten, welche nicht nach den Regeln musikalischer Rhythmik abgeschlossen wurde, lag dem Komponisten so auf dem Herzen, daß er, um da zu helfen, später, an einer Stelle seiner Satzbildung, die er für weniger augenfällig hielt, als den Schluß eines ersten Theils, die Flötenfigur anbrachte, die jenen 8. Takt nachholt. Um den wahren Rhythmus der Phrase zu erkennen, hat man somit dieselbe nicht vom Eintritt der Violinen, sondern vom 3. Takt vor Schluß des 1. Theils zu zählen. Auf diese Weise ist die Quadratur des Rhythmus gerettet. Man mag aber zählen wie man will, und den Eintritt der Violinen als den vierten, d. h. schlechten Takt ansehen, die Entschlossenheit im Ausdruck des Motivs, die Energie mit welcher die Violinen das Motiv in Angriff nehmen, giebt demselben in so hohem Grade den Charakter einer neuen Phrase, eines guten Taktes, daß die ihr als Abschluß mitgegebene kleine Flötenfigur, die

bereits vorübergegangen ist und sich im rhythmischen Gefühl des Ohrs verwischt hat, überzählig erscheint und die unangenehme Wirkung eines 5. Taktes hervorbringt. In sämmtlichen Kompositionen Beethoven's möchte diese Phrase allein für ein unnützes Einschiebsel gelten können. In späteren Jahren hätte sich Beethoven wahrlich nicht an einer Phrase in nur 3 Takten gestoßen und an keine Flötenfigur gedacht, die sich der Phrase wie ihr Schweif anklebt, ich bemerkte aber bereits, daß Beethoven in der 3. Symphonie die Theorie seiner Vorgänger noch nicht aufgiebt, sich noch nicht entschließt der Quadratur des Rhythmus zu nahe zu treten. In der heroischen Symphonie erlaubt sich der hohe Meister alle möglichen harmonischen Freiheiten, die alte Lehre vom Rhythmus hält er noch in Ehren. So weit Damke auf dessen Beethoven-Artikel in russischer Sprache wir bei den späteren Symphonien zurückkommen. Das überzählige Einschiebsel findet der Kritiker in den 3 Noten **as, g, f** in der Flöte, Klarinette und dem Fagott (7., 8. Takt, 2. Theil des Trios).

Was hat man aus dem Finale der **Eroica** zu machen? In welcher Verbindung steht dieser Satz zu den voraufgehenden Gesängen des instrumentalen Heldengedichts? — Diese Frage ist bisher nur ungenügend und eben nicht zu Gunsten der Einheit im Gehalt des Ganzen, beantwortet worden.

Das Finale (**Allegro molto** $^2/_4$ **Es Dur**) beginnt mit einem feurigen Gange in G Moll, weil das Ohr an Es Dur genug hat (gerade wie das Schluß-Presto aus einem Unisonus in G Moll nach Es Dur hinaufströmt). Der Gang geht von

d bis auf das tiefste b hinunter und steigt dann massenhaft als Dominante des Haupttons zu einer Fermate auf dieser, empor. Mit dem 12. Takt (meno vivo) ertönt das erste es, noch unisono, total unbestimmt. Wir stehen hier vor dem kolossalen pizzicato-Solo, vor dem Baßgerippe des zukünftigen Themas.

So stimmen Barden die Leier zum Leichenmahl, das den Waffenspielen gefolgt ist.

Diese kurzen Sätze (Variationen) sind die Strophen einer volksthümlichen Ballade zu Ehren des Helden. Frankreich hat das Lied von Marlborough, Deutschland das Lied vom Prinzen Eugen. Hier kommt Beethoven. Diese Idee ist sein Thema, daß er jenem, wie alles Volksthümliche, naiv freudseeligem, verbindet. Vielleicht wollte der Instrumentaldichter das Thema auch absichtlich von keiner besonders vornehmen Herkunft, wie seinen Helden, den großen Konsul und Kaiser, um es selbst in Gold und Purpur zu kleiden und über seines Gleichen zu erheben, wie Napoleon selbst sein Schicksal geworden war. Auch ein Thema.

Nicht an Orchestervariationen wie sie Haydn gab, hat man bei den Variationen der **Eroica** zu denken. Beethovens Orchester starrt von Bajonetten. Auf jeder Pike ein Marschallshut. Noch ein Thema, wie denn hier jede Variation zum Thema der folgenden wird, die langsame Bewegung (**Poco Andante** 88 Takte) in breit fluthender Triolenbegleitung alle diese geistigen Themas in dem einen der Ballade zusammenfaßt

um das Werk in einem kurzen, glänzenden Presto (43 Takte) zu Ende zu bringen.

Mitglied aller Akademien, Ehrenbürger aller Städte hätte der Komponist werden sollen für diese Variationen besonderer Art, ohne nähere Bezeichnung der Sache in der Partitur.

Den Baß des Themas im pizzicato „eroico“ (thema del basso sagt Beethoven ausdrücklich in op. 35) verstand Berlioz als ein erstes, das mit dem 77. Takt auftretende einzige Thema, als ein zweites. Er kannte eben nicht op. 35.

Daß das an sich, zumal in einer Beethovenschen Hauptsymphonie, gewiß sehr unbedeutende Thema, von Beethoven für Klavier und im Finale seiner Musik zum Ballet Prometheus behandelt worden war, wußte man sehr wohl in Deutschland, nicht in Paris, wo der Zufall immer besonders im Spiel sein muß, damit etwas Detail über Deutschland auch nur wahrscheinlich werde.

Ich glaube der Erste gewesen zu sein, der in **Beethoven et ses trois styles, St. Pétersbourg chez Bernard 1852 (T. 1. p. 202)** die Identität des in op. 35, im Prometheus und im Finale der **Eroica** auftretenden Motivs, mit einem Beethovenschen Kontretanzmotiv (einer ehrlichen Ecossaise) veröffentlichte. Diesen Nachweis verdankte ich dem Fürsten Nikolai Galitzin (siehe die Dedicationen in op. 124, 127, 130, 132), der mir und seiner musikalischen Bibliothek in Kursk, die in Bonn bei Simrock, bei Simrock in Paris (später bei Peters in Leipzig) erschienenen 6 **Con-**

tredanses zuschickte, deren zweite (Es Dur 16 Takte) ohne alle Veränderung, jenes Motiv enthält von dem man anzunehmen hat, daß es aus dieser anspruchslosen Geburtsstätte per tot errores (siehe op. 35, op. 43, den Buchstaben B 3. Abtheilung) bis zur Eroica stieg, nicht aus dem Heldensaale auf den Tanzboden kam. Wissen wir doch genau, daß die im Jahre 1805 zuerst in der A. M. Z. erwähnte Symphonie, im Jahre 1802 angelegt, im Jahre 1804 vollendet wurde, der Prometheus mit jenem Motiv, bereits im Jahre 1799 in Wien zur Aufführung gekommen war. Ob das Motiv aus dem Ballet in den Kontretanz oder aus dem Kontretanz in's Ballet überging, in welchem letzteren Beethoven schon mit Vorliebe bei demselben verweilt, ist gleich wahrscheinlich und muß dahin gestellt bleiben. Dasselbe gilt von op. 35 aus dem Jahr 1804, und dem Finale der Eroica; die Annahme der Priorität von op. 35 vor letzterem findet indeß Stützen in der größeren und tiefer greifenden Behandlung des Motivs in der Symphonie. Warum sollte Beethoven aber nicht noch ein Motiv auf dem Klavier gefallen, das ihn in der Symphonie angesprochen hatte?

Wir fassen die 4 Sätze der Eroica unter folgenden Ueberschriften:

Allegro: Leben und Tod eines Helden.
Marcia: Das Leichenbegängniß.
Scherzo: Waffenstille am Grabe.
Finale: Das Leichenmahl und Heldenballade.

Nur wer unverstanden und schon damit unglücklich, in der

Welt dastand, wie der Dichter der **Eroica**, konnte eine solche Schöpfung denken, sich dermaßen von der Kunst seiner Zeit isoliren, um sich so hoch über dieselbe zu erheben. Um den Preis alles Erdenglückes erdolcht man die Helden am Fuße der Bildsäule des Pompejus, ist man selbst der gefallene Held. Mit dem Dichter hatte sich der Komponist zu sagen:

— — — Das Jahrhundert
Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe,
Ein Bürger Derer, welche kommen werden.

Freuen wir uns des heilsamen Fortschrittes unserer Tage im besseren Verständniß des Kosmos menschlicher Vorstellungen, welche Beethoven in Musikzeichen verzeichnete, indem wir überblicken, wie handwerksmäßig der Genius von den besten Köpfen musikalischer Technik, wie kleinbürgerlich im Leben, verstanden wurde. —

Eine Korrespondenznachricht, aus Wien, der A. M. Z. (Februar 1805, Seite 321) sagt von der **Eroica**: „Eine ganz neue Symphonie Beethoven's ist in einem ganz anderen (!) Styl als die aus C Dur geschrieben. Diese lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition ist eigentlich (!) eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht (!) an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen (!) Geist ihres Schöpfers erkennen muß: sehr oft aber scheint sie sich ganz in's Regellose (?) zu verlieren. Die Symphonie beginnt mit einem stark instrumentirten (ja! stark) Allegro, darauf folgt ein Trauermarsch, welcher in der Folge fugenartig durch-

geführt wird. Nach diesem kommt ein **Allegro scherzo** (!) und ein Finale. Referent gehört gewiß (?) zu Herrn v. Beethoven's aufrichtigsten (!) Verehrern; aber bei dieser Arbeit muß er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Uebersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die Eberlsche (!) Symphonie aus Es gefiel wieder außerordentlich (!!).

A. M. Z. 1807, S. 321 (Rezension im Auszuge). Es ist über dieses merkwürdige und kolossale Werk, das weitläufigste und kunstreichste unter allen, die Beethovens origineller, wunderbarer Geist geschaffen hat, nach verschiedenen Ansichten gesprochen worden. Takt 25 und folgende, giebt Beethoven dadurch dem Gedanken eine auffallendere und pikantere Wirkung, daß er die sogenannten schlechten Takttheile heraushebt und dadurch eine gerade Taktart ($^2/_4$) hervorzubringen scheint. Die Schärfe dieser Stellen imponirt außerordentlich und kontrastirt zugleich sehr wirksam gegen die sanften (!) Stellen denen sie entgegenstehen und die eben so neu als schön erfunden, vorzüglich den Blasinstrumenten zugetheilt sind. Ganz überraschend, durchaus neu und schön ist, daß im Verfolg des 2. Theils des 1. Satzes, wo des Ausführens der früheren Ideen zu viel zu werden anfängt, plötzlich ein ganz neuer, noch nicht gehörter Gesang aufgefaßt und episodisch behandelt wird (also doch schon bemerkt!) wodurch die Summe des Angenehmen und seine Mannigfaltigkeit vermehrt, der Zuhörer auch erfrischt wird, dem Verfasser wieder gern zu folgen, wenn er zu der verlassenen Heimath zurückkehrt und mit noch

reicherer Kunst die Hauptgedanken einkleidet und durchführt. Schön und von ganz besonderer Wirkung ist gegen das Ende des Satzes die Stelle, wo Beethoven von Es nach Des und C Dur geht und dann, während die 2. Violine das Thema **pianissimo** vorträgt, der ersten eine Figur giebt (unser Siegeslächeln des Helden). Ohngeachtet seiner Länge ist das Allegro mit einer Sorgsamkeit zur Einheit zusammengehalten, die Bewunderung abnöthigt. Den Trauermarsch erklärt Rezensent ohne Bedenklichkeit, wenigstens von Seiten der Erfindung und des Entwurfs für Beethoven's Triumph (?). Es läßt sich vielleicht denken, daß Komponisten von Talent (!) vielem Studium und unermüdlichem Fleiß (!) etwas hervorbrächten, das Arbeiten, wie jener erste Satz, an die Seite gesetzt werden könnte (?). Stücke, wie dies zweite aber, empfängt, gebiert und erziehet kein Mensch in solcher Vollkommenheit, ohne wahres G e n i e. Feierlich und tief ergreifend ist das Ganze, edelklagend und düster das Minore, beruhigend und lieblich das Majore. Wo Beethoven das Thema wiederholt, gehet er nach F Moll und führt ganz meisterhaft und mit größter Strenge im edelsten gebundenen Style den Satz aus, der eigentlich unter die Doppelfugen gehört, wo denn die Zweiviertelnoten das Kontrasubjectum angeben. Der Satz stirbt hin, wie ein Held. Das Scherzo ist eine Art Seitenstück zu dem in Beethoven's zweiter Symphonie (!) aber noch viel seltsamer, pikanter, geflügelter, und auch viel länger gehalten. Dieser Satz, so kunstvolle Partien er hat, ist doch mehr **ad hominem**, als alles Andere, und das ist gut;

es stört (!) aber darum doch den Charakter des Ganzen nicht, und das ist noch besser (!). Das Thema des Finals hat Beethoven schon einmal für das Klavier bearbeitet und offenbar mit Fleiß (!) wieder aufgenommen, um es hier reicher und größer durchzuführen. Es verdiente diese Auszeichnung; außer einigen variirten Themen Haydn's (!) kennt Rezensent keines, das so gut angelegt und mit so viel Oekonomie benutzt wäre. (Es ist interessant zu sehen, wie dieser mauerfest in seiner musikalischen Technik sitzende Mitarbeiter der A. M. Z. gleich Berlioz das Motiv schon in dem **basso del thema** erkennt und in dem eigentlichen Motiv: „einen Gedanken, der schon vorher das Thema als Gegensatz begleitete (S. 328), eine Episode, die Beethoven und dem Rezensenten (wie er ausdrücklich sagt!) nöthig schien").

Das **poco Andante**, heißt es weiter (S. 330), macht eine sanfte, wohlthuende Unterbrechung. Ihr desto mehr Eingang zu verschaffen, sind die Blasinstrumente vorzüglich schön benutzt und so gestellet worden, daß sie meistens eine so genannte Blasharmonie unter sich bilden und die Saiteninstrumente ihnen fast immer kontrastirend beigestellt sind. Der Schluß (Presto) ist ein wahrer Jubel aller Instrumente, der, wie den Zuhörer, so jedes nicht bleischwere Mitglied des Orchesters ergreifen, begeistern, fortreißen muß. —

Berlioz. Voy. musical, T. 1, p. 280—288. Je ne connais pas d'exemple en musique d'un style où la douleur ait su conserver constamment des formes aussi pures

et une telle noblesse d'expressions. Quoi de plus sérieux et de plus dramatique que l'allegro? — Le rhythme est excessivement remarquable par la fréquence des syncopes et par des combinaisons de la mesure à deux tems, jetées par l'accentuation des tems faibles, dans la mesure à trois tems. Quant à ce rhythme heurté viennent se joindre certaines rudes dissonances, on ne peut réprimer un mouvement d'effroi à ce tableau de fureur indomptable. C'est la voix du désespoir et presque de la rage.

La marche funèbre est tout en drame. On croit y trouver la traduction des beaux vers de Virgile sur le convoi du jeune Pallas. La fin surtout émeut profondément.

Le 3e morceau est intitulé Scherzo. Le mot italien signific jeu, badinage. On ne voit pas trop, au premier coup d'oeil, comment un parail genre de musique peut figurer dans cette composition épique. Il faut l'entendre pour le concevoir. Ce sont bien des jeux, mais de véritables jeux funèbres, à chaque instant assombris par des pensées de deuil, des jeux enfin comme ceux que les guerriers de l'Iliade célébraient autour des tombeaux de leurs chefs.

Le final n'est qu'un développement de la même idée poétique. Ce morceau si varié est pourtant fait entièrement sur un thème fegué fort simple, sur lequel l'auteur bâtit en suite, outre mille ingénieux détails, deux autres thèmes dont l'un est de la plus grande beauté. On ne peut

s'apercevoir, à la tournure de la mélodie, qu'elle a été pour ainsi dire extraite d'une autre. Son expression au contraire est mille fois plus touchante, elle est incomparablement plus grâcieuse que le thème primitif, dont le caractère est plutôt celui d'une basse et qui en tient fort bien lieu. Ce chant reparaît, un peu avant la fin, sur un mouvement plus lent et avec une autre harmonie qui en redouble la tristesse (?). Le héros coûte bien des pleurs. Après ces derniers regrets donnés à sa mémoire, le poète quitte l'élegie pour entonner avec transport l'hymne de la gloire. Quoiqu'un peu laconique, cette peroraison est pleine d'éclat, elle couronne dignement le monument musical. Beethoven a écrit des choses plus saisissantes peut-être que cette symphonie, mais il faut le reconnaître cependant, la symphonie héroique est tellement forte de pensée et d'éxécution, le style en est si nerveux, si constamment élevé, et la forme si poétique, que son rang est égal à celui des plus hautes conceptions de son auteur.

Griepenkerl (das Musikfest oder die Beethovener Novelle), S. 110. Erster Satz: ein durch bedeutende Aeußerungen ausgeprägter großer historischer Charakter. Eine Stelle hatte der Vikarius mit Roth angestrichen: 36 Takte, Neunzehntes Jahrhundert stand im Notenplan geschrieben, und nun folgte auf dem h mit trotzender None der ungeheure Durchbruch der Bässe, um in die himmlischen Sphären von E und A Moll zu gelangen und dann wieder auf das Thema im hel-

len, siegreichen C. Die 36 Takte Maggiore des Marsches waren angedeutet:

Der Wanderer mit der Fackel der Divination in den Katakomben vergangener Jahrhunderte. Ihn drückt nicht was einst Gegenwart war. Er staunt, sinnt, lernt.

Dieses Maggiore ist der nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft gerichtete Blick, ein aus der Betrachtung der Weltgeschichte gewonnenes Resultat. In des Vikarius Skizzen folgte das Thema in C minore mit dem Schmerzensgange nach Des. Dieses Des ist der bis zum Lachen hinaufgegipfelte Schmerz. In einem entschlossenen Anlauf von Triolen rafft dann die ganze Masse noch ein Mal ihre Kräfte zusammen, um jede Erinnerung an das schmerzliche Thema im wüsten Kampf auszutilgen, aber vergebens! Erschlaffend wankt Alles vom hohen as der Flöten herunter wieder in das Thema hinein, während die Bässe noch zögernd entgegendonnern, bald aber in die allgemeine Klage mit einstimmen. Die letzten 10 Takte, ein rasches, unmuthiges Abbrechen, oder wie hier tiefes Versinken in den Schmerz, das Thema wie aus letzter Weltecke nachklagend — so pflegt Beethoven seine Werke abzuschließen. Rührte Euch nicht dieses verwundete Thema, wie es hinstarb mit dem Pfeil in der Brust? (S. 161) Das Scherzo begann. Sollen mich die Hörner täuschen, die im Trio so jagdselig, so fuchsklug thun? Oder die Streichinstrumente, zumal die Bässe, die gar seiltanzen im Scherzo? — (S. 163) Dem Anfange des Finale stellte der Vikarius die Bemerkung entgegen, es lasse ihn sehr kalt, ein solches Auf-

reißen von Himmelspforten, jeder könne das. Aber sich umthun im Salon oben falle schwer. Ein Mann von Takt müsse man sein. Beethoven wisse von diesem freilich wenig, doch verzeihe man ihm Manches, da er mit Geschick viele Sprachen rede. So habe er eben den Schatten Alexanders griechisch angelassen. Das sage was! Ueberhaupt scheine ihm, als sei es in dieser Symphonie auf die Helden abgesehen. Das Werk, wenn Beethoven sonst mit den Musen zeuge, habe ihm Klio geboren, die große Mutter der Ilias. Bald darauf schloß die Heroische. Also legen sich nach riesigem Flug die Fittige eines Adlers majestätisch zusammen (S. 166).

Nicht der geniale Komponist des Freischützen verstand Beethoven. Die gewaltigen Instrumentationen der Eroica bespöttelt der ihr in seinen unsterblichen Ouverturen ihm so tief verpflichtete auch als Schriftsteller ausgezeichnete Mann (Gesammelte Schriften, 1. Bd., S. 41). Unter den Orchesterinstrumenten ist ein Streit entstanden, der durch die Drohung, man werde die Eroica auflegen, gestillt wird. Wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, sagt Weber, der melde sich; ach! nur das nicht, baten Alle. Es ist nicht mehr von Klarheit, Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler, Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede, wagt Weber fortzufahren. Hört, heißt es weiter, das Recept der neuesten Symphonie aus Wien, und urtheilt. Das Recept läßt auf die 4. Symphonie von Beethoven schließen, ein Werk, vor dem sich die C Dur-Symphonie Webers unter den Schultisch verkriechen muß. Pretium

magister triste habet! Siehe das Urtheil Webers über die größte Ouverture bei op. 72. Was stand von den Zeitgenossen zu hoffen, wenn ein Weber so urtheilte! —

Fétis (Biographie des musiciens article Beethoven). On dit (!) que le second morceau de la symphonie héroïque était achevé et n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur (!!) quand on vint annoncer à Beethoven que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'héroïque mouvement il substitua la marche funèbre (!). Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de tems après naître dans la tête de Beethoven le projet de la Symphonie en ut mineur (!).

Man vergleiche diese ergötzliche Fabel mit den notorischen Nachrichten bei Ries und Schindler. Und Fetis hat Leute gefunden, die ihn als Autorität anführen! —

Daß Franzosen eine starke Ignoranz in allen Dingen, die nicht französische Zustände begreifen, auszeichnet, wußte man. Welche Idee kann man aber auch nur von ihrer Art, die musikalische Dichtung anzusehen, haben, wenn man von Fachmännern dergleichen alles Ernstes einem Publikum bieten sieht, von dem man annehmen muß, es habe aufgehört, an den „Mann im Monde" zu glauben! Französischen Begriffen von der Sache nach, hätte die Eroica 2 Sätze gehabt, eine

schöne Symphonie im Beethoven'schen Sinne! — Scherzo und Final (wahre Bagatellen!) hätten sich dabei eingefunden, wie verloren gegangene Hausthiere. Die C Moll-Symphonie, eine der in sich vollendetsten Tondichtungen, die man überhaupt kennt, verdankte man einem für eine andere Symphonie, für die **Eroica**, geschriebenen Satze! —

So flicken Tischler einen Parquetboden. Der dichterische Künstler verfährt, wenn er Beethoven heißt, a n d e r s.

Leben athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

Die Polyhymnia instrumentaler Tondichtung ist die große Beethovensche Symphonie, der wir in der **Eroica** zum ersten Male begegneten. —

* * *

? Rochlitz 36,